VISIT…

LANZAROTE
Caliente.COM

er, gradually opening up to more randomness toward e
dicted by the Second Law of Thermodynamics. Yet as more a
cumulates, it paradoxically builds toward a more and more p
sted order. The 'lost' energy of randomness has the potential of being encompasse
No matter how chaotic the universe becomes, as it plays dic
proportion safety-net is built into the law of
nnective resonance. This process is the basis for
synthesis.

ViA arquitectura



ViA arquitectura



Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA D'OBRES PÚBLIQUES, URBANISME I TRANSPORTS

CAJAS

BOXES

A R C H I T E C T U R E

without allusions, neutral, universal.

The work is like an individual box, technically up to date, dropped into surroundings which are accepted as they are.
The box is not important. It is based on its contents, which cannot be perceived from the outside: Could the box be empty?
The box is a neutral container, emphasised by the plain, abstract treatment of the facades, but attentive to the details and materials.

A R C H I T E C T U R E

of the senses.

Of sculptural volumes, of simple yet tremendously effective geometrical forms;
of textured surfaces, of powerful contrasts of light and shade.

A R C H I T E C T U R E

as a geometrical absolute.

Stripped of ornament, of plastic expression and decoration, that is nonetheless pure plasticity and meets up with other forms of art.

"A play on volumes, arranged with skill and superb exactness under the light"
(Le Corbusier, 1921)

ARQUITECTURA

sin alusiones, neutral y universal.

La obra es lo que es, una aislada caja, técnicamente moderna dejada caer en el entorno que es aceptado tal como es.
La caja no es importante, se basa en un contenido que no transciende al exterior,
¿puede la caja estar vacia?.
La caja es un contenedor neutro, que se resalta por el tratamiento simple y abstracto de las fachadas, pero cuidadoso en los detalles y materiales.

ARQUITECTURA

de los sentidos.

De volúmenes esculturales, de formas geométricas sencillas pero enormemente efectivas, de superficies texturadas, de contrastes potentes entre sombras y luces.

ARQUITECTURA

como absoluto geométrico.

Despojada de ornamentación, de expresiones plásticas y de decoración; pero que es pura plasticidad y se encuentra con otros campos del mundo del arte.

"Un juego de volúmenes, dispuestos con maestría y soberbia exactitud bajo la luz",

Le Corbusier, 1921.

EDITA - PUBLISHER
Colegio Oficial de Arquitectos
de la Comunidad Valenciana
Hernán Cortés, 6. 46004 VALENCIA

DECANO PRESIDENTE
Alberto Peñín

CONSEJO EDITORIAL - EDITORIAL BOARD
Alberto Peñín, Eligenio Gimenez, Ramón Monfort, Francisco Taberner, José Rallo.

REDACCIÓN - EDITORIAL TEAM
Papeles de Arquitectura, C B

DIRECCIÓN - EDITOR
Mercedes Planelles Herrero.

COORDINACIÓN - COORDINATOR
Alberto Mengual Muñoz.

REDACCIÓN - STAFF WRITERS
Rosario Berjón Ayuso, Armando Sempere.

COLABORADORES - CONTRIBUTORS
Dolores Palacios Díaz, Antonio Ortega Godino, Zoraida Calvente, Lidón Lara Agustí.

SECRETARÍA - EDITORIAL SECRETARY
Alicia Ferrando Fenollar.

TRADUCCIONES - TRANSLATORS
Gina Harding, Stefan Koza, María Boquera, Antònio Juárez, Dolores Palacios.

FOTOGRAFÍA - PHOTOGRAPHY
Pau Cassals, Miguel Angel Valero, Juan Ranchal, José J. Martí

CORRECIÓN DE ESTILO - READER
Ana Planelles.

ASESORAMIENTO PERIODÍSTICO - JOURNALISM ADVISORS
Juan Fco. Sardaña

PRODUCCIÓN / IMPRESIÓN - PRINTING
Gráficas Vernetta, S.A.
C/ Ciudad de Liria , 33 .Telf. (96) 134.04.09
Pol. Ind. Fuente del Jarro. PATERNA

DISTRIBUCIÓN - DISTRIBUTION
G.G. Gustavo Gili S.A.
C/ Rosellón , 87-89 - Barcelona 08029.- Telf. (93) 322.81.61

PRECIO POR EJEMPLAR - PRICE PER COPY
2.900 pts, IVA incluido.

SUBSCRIPCIÓN - SUBCRIPTIONS (3 NÚMEROS - ISSUES)
España 8.200 pts, IVA incluido.
Europa 9.500 pts.
Norteamérica 11.000 pts.
Resto países 12.000 pts.
Estudiantes (España): 7.000 pts.

PUBLICIDAD Y SUBSCRIPCIONES - ADVERTISING AND SUBSCRIPTIONS
Avda. de la Estación, 19 2ª Izqda.
03003 - Alicante
Tel.: 96 598 40 00 Fax: 96 598 62 32
E-mail via@ctav.es

COPYRIGHT: 1998 COACV
Depósito legal: V-1705-1997
ISSN: 1137-7402

Agradecemos la colaboración de todos aquellos que han apoyado este proyecto...
we would like to thanks to all of our contributors...

- Los criterios expuestos en los diversos artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente los que puedan tener la dirección de la revista.
- Las reclamaciones sobre la recepción de los números de VIA-Arquitectura cadúcan a los cuatro meses de su aparición. Cumpliendo con lo dispuesto en los artículos 21-24 de la Ley de Prensa e imprenta.
- VIA-Arquitectura autoriza la reproducción total o parcial de sus textos y originales gráficos, siempre que se nombre su procedencia.
- La dirección de la revista se reserva el derecho de publicación de cualquier original solicitado.
- El COACV sólo expresa su opinión a través de la editorial.

FE DE ERRATAS VIA-03

- Los traductores al inglés del texto de Thomas Lesser son Soledad Baixaun y Francisco Masquela.
- En el artículo de Georges Teyssot, en la pág. 19, el proyecto "Jump Cut", United Artists Cineplex theater, en San Jose (Cal.), 1995, fué diseñado por Diller & Scofidio (Nueva York).

03.V-1

Escritos / Writings

J. TEIXIDOR **010** Caja que no casa
A box, not abode

L. MORENO / E. TUÑON **016** La mirada y la acción
Looking and acting

J. M. TORRES NADAL **024** Interpretaciones
Interpretations

03.V-2

Proyectos y obras / Projects and works

HOMBROICH

032 Museo Insel
Insel museum

E. HEERICH **034** Once pabellones
Eleven pavillons

O. KRUSE / K. NISHIKAWA **044** Casa para un hombre
One man house

048 Instalación 1995
Installation 1995

R. YAMAMOTO & FIELD SHOP **050** Clínica psiquiátrica en Okayama
Mental clinic in Okayama city

C. FERRATER / J. GUIBERNAU **056** Estudios de cine arruga
Arruga movi studio

J. M. LOZANO / J. RANCHAL / J. L. SAEZ / M. A. CAMPOS / J. L. PASTOR / A. VIEDMA **062** Ampliación de la biblioteca de la UPV
UPV library extension

A. PAYÁ **074** Museo Universitario de Alicante
Universitary museum in Alicante

M. PALOMARES / M. SÉNDER / R. PERELLÓ / M. GIMÉNEZ **082** Oficina Municipal de información y turismo en Cullera
Cullera municipal information and tourist office.

03.V-3

Etc... / Etc...

ANNE G. TYNG

A. JUÁREZ **088** Cajas, dados, naipes...
Boxes, dice, cards

A. JUÁREZ / A. G. TYNG **091** Aleatoriedad y orden en la arquitectura de Louis I. Kahn
Randomness and order in Lous I. Kanh's Architecture

A. G. TYNG **098** Del azar a los arquetipos ordenados
Random play to orders archetipe

104 Concurso Ciudad de la Justicia en Valencia
Valencia City of Justice competition

A. BATUECAS **108**

C. MERI **112**

G. VÁZQUEZ CONSUEGRA **114**

116 Publicidad
Advertising

Escritos

Writings

Jordi Teixidor

Caja que no casa

A box, not abode

En el largo párrafo que el diccionario de María Moliner dedica a la voz "caja", la primera acepción que da es la de "un receptáculo de cualquier material, corrientemente de forma de paralelepípedo y generalmente con tapa que se emplea para guardar cosas". El vocablo castellano es, sin embargo, de una polisemia asombrosa y abarca desde el significado más prosaico hasta la sugerencia más poética, musical o artística pasando por los ritos funerarios y la mitológica caja de los males que derramó la diosa sobre la humanidad. Sin olvidar el fetichismo bastante corriente que provoca el objeto/caja, tenemos puesto en bandeja el tema a los psicoanalistas.

Pero al hablar de "la caja" en estas páginas, aunque nos estemos refiriendo evidentemente al objeto, intentaremos limitarlo a un concepto que este relacionado -¡que encaje!- con el arte, por más que también en este caso, su sentido e interpretación serán distintos según la función o la ubicación histórica que tomemos como premisa. Si nos trasladamos, por ejemplo, al primer Bizancio en el siglo VI esta caja es un relicario de oro, objeto de devoción cuya limpieza y austeridad de forma podría confundir con una obra moderna. Precisamente en el mismo museo donde puede verse esta pieza bizantina, The Menil Collection en Houston, puede contemplarse también las del artista norteamericano Joseph Cornell, realizadas a mitad del siglo XX, de un formalismo tradicional, que a su vez evocan otra época, el romanticismo del ballet clásico.

La forma caja con su funcionalidad, con ese lado fascinante (secreto/sagrado), misterioso, donde algo se puede guardar u ocultar, tanto si la consideramos como objeto como si la entendemos como concepto, ha despertado siempre el interés de los artistas. Existen seguramente muchas razones para justificarlo y entenderlo: las referencias culturales, religiosas, mitológicas, funerarias, anatómicas o simbólicas, -lúdicas también, la caja/dado forma parte del juego, el dado es una forma cúbica, de niños hemos jugado con cajas- las encontraríamos en todas partes y en todas épocas.

La definición tan concisa que hemos citado más arriba, también la hubiésemos podido sacar, sino igual muy parecida en su precisión, de un diccionario especializado de arte y arquitectura, o incluso con más probabilidades en alguna revista especializada dedicada a las últimas corrientes arquitectónicas. El punto de vista que ahora nos interesa es el de la plástica: ese orden, esa estructura ordenadamente variable de paralelepípedo llamado caja, ha sido siempre tentadora. Para la escultura moderna que emplea esta forma cúbica, no importa lo que ese receptáculo pueda contener. (¿qué hay dentro? suele preguntar un espectador curioso ante la "caja" de

The first meaning in the OED2's entry for the word "box" (*n2*) gives us "a case or receptacle usu. having a lid". Spain's María Moliner dictionary is more detailed: the first meaning of the lengthy entry for "caja", box *n2* (our box *n1* is "boj"), is "a receptacle of any material, normally a parallelepiped and generally with a lid, in which things are kept". The Spanish word has an astonishing number of other meanings, from the most prosaic to the most evocative of poetic, musical or artistic allusions, via funeral rites and the mythological box from which Pandora let all the evils loose on the world; boxes are also a fairly widespread object of fetishism: the psychoanalysts could have a field day.

Here, although we are obviously referring to the object, we will attempt to confine ourselves to an art-related concept of the word "box" that fits the case, although even so its sense and interpretation will differ, depending on its function or the moment of history to which we are referring. If we travel to the early days of Byzantium, the 6th century for instance, the box is a gold reliquary, a religious object of clean and austere lines that could be mistaken for modern workmanship. In the selfsame museum where this Byzantine object is on display, the Menil collection in Houston, we can also see pieces by a mid 20th century American artist, Joseph Cornell, whose traditional formalism conjures up yet another period: the romanticism of the classical ballet.

Whether as an object or as a concept, the box shape, in its functionality, with its fascinating (secret/sacred), mysterious side, where things can be kept or hidden, has always attracted artists. There are surely many reasons that justify this, many reasons for understanding why this is so. We find cultural, religious, mythological, funerary, anatomical or symbolical references everywhere, throughout history; it is also related to playing: the box/die is part of the game, dice are cubes, as children we play with boxes.

María Moliner's definition, quoted above, could equally well have been taken, with very similar or identical precision, from a specialist art and architecture dictionary or, even more probably, from a journal specialising in the latest trends in architecture. The point of view that interests us at the moment is its plasticity: this order, this structure called box, in its orderly variations on the parallelepiped, has always been tempting. The modern sculptors who employ this cubic form are not concerned with what the container might hold (the public, faced with the sculptor's "box", usually ask "What's inside?"). The Surrealists, particularly, have exploited all the possibilities of a box-like object: full or

un escultor). Han sido sobre todo los artistas surrealistas los que han explotado todas las posibilidades de un objeto como la caja. El lleno y vacío, el abrir y cerrar de una caja, es fuente de provocación e innumerables sugerencias, pero la utilización y manipulación que hicieron del tema no deja de ser un asunto literario, típico de las elucubraciones surrealistas.

Quienes realmente habían descubierto y luego desarrollado las posibilidades estéticas de las formas rectangulares fueron los artistas constructivistas rusos. Aquí desaparece el sentido funcional porque lo que se está utilizando es la geometría y una caja es para ellos y ante todo un paralelepípedo. Lo que trabajan Lissistzky, Malevich o Rodchenko son formas y estructuras geométricas que les permitan componer y ordenar un espacio, expresar con ellas sus teorías y conceptos.

La pintura y la escultura moderna han tomado buena cuenta tanto del rigor de la vanguardia rusa como de lo literario de la tendencia surrealista.

Entre la escultura de Tony Smith *Die* y la obra de Lucas Samaras Mirrored Room caben tantas variantes complejas y contradictorias como las que existen entre las obras de Joseph Cornell y el relicario bizantino. Lógicamente es la vertiente de la geometría la que, en nuestro caso, puede interesarnos y la que, en su máximo desarrollo, conecta y se emparienta incluso en algún grado con la arquitectura.

La experiencia del arte y su manera de hacerse se ha transformado en un fenómeno que afecta tanto a sus propios componentes, en sus distintas modalidades, como a la sociedad entera. El arte, pintura o escultura, la arquitectura, realizan una interpretación y valoración a través de la reflexión sobre el arte precedente pero también lo hacen sobre la obra en sí, sobre la propia creación. Y por encima de su complejidad, pero sobre todo por encima de sus críticos y detractores el arte moderno ha sido aceptado. Vivimos en y con él, hacemos uso de él y forma parte ya, en un mayor o menor grado de calidad, de nuestra vida cotidiana. Hasta aquellos que dicen rechazarlo lo tienen más cerca y conviven con él más de lo que creen. Dentro de esta aceptación social, la conseguida por el arte abstracto podríamos considerarla un triunfo. El ámbito del arte abstracto y su influencia no ha dejado de extenderse. Frente a las primeras críticas y oposiciones teóricas, sus afirmaciones han sido consagradas. Sus planteamientos han sido validados y con ello los artistas capaces de generar grandes momentos de creación, con los que se ha podido añadir a la historia del arte páginas del más alto nivel, comparable con lo que aportó el renacimiento u otro momento de entre los más significativos de dicha historia.

empty, open or closed, it is a source of provocations and innumerable suggestions; but their use and treatment of the subject never transcended the purely literary, as is typical of the Surrealists' lucubrations.

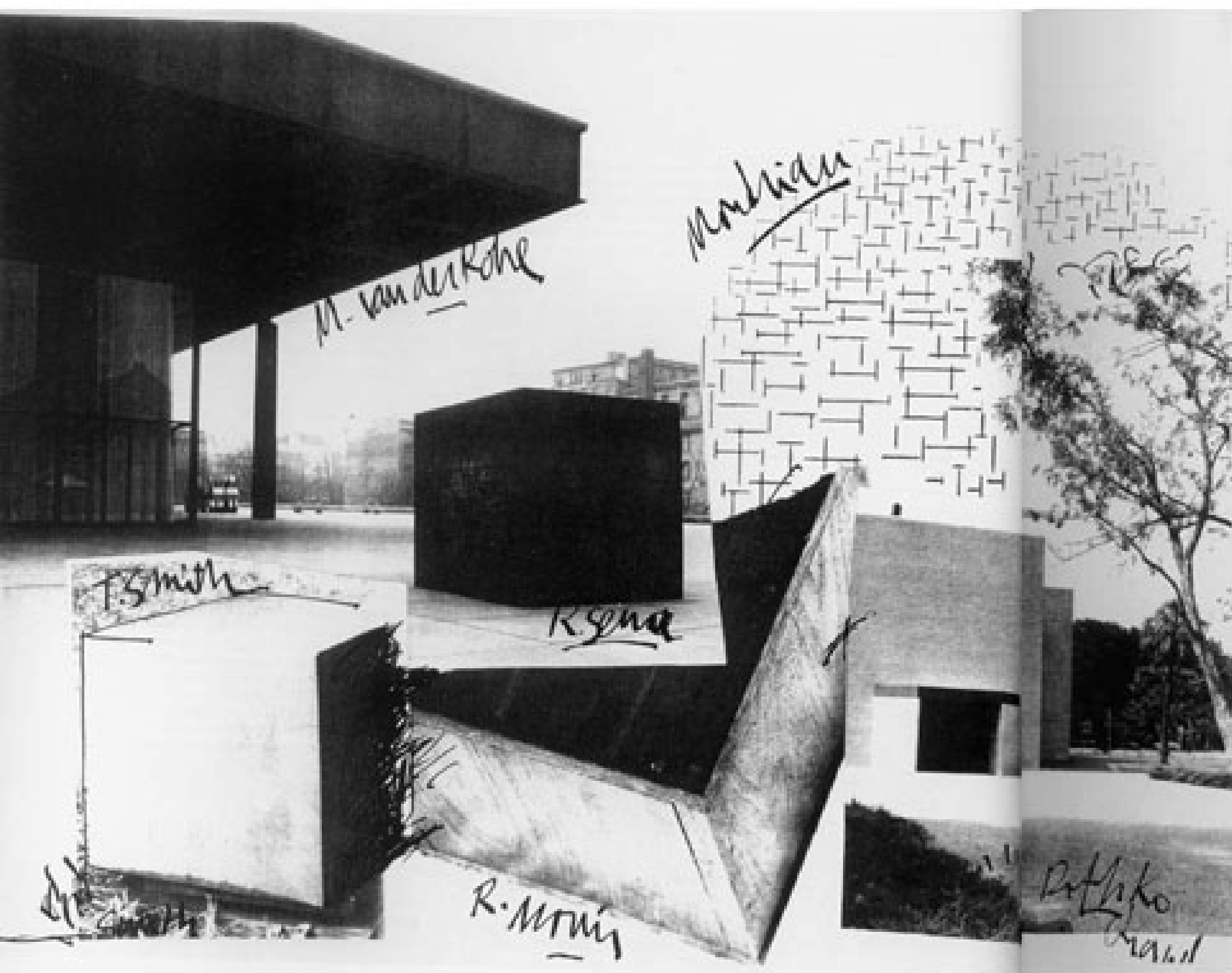
The artists who really discovered and then developed the aesthetic possibilities of rectangular shapes were the Russian Constructivists. The functional meaning disappeared because what they were using was geometry, and for them a box was above all a parallelepiped. Lissistzky, Malevich or Rodchenko worked with geometrical forms and structures that enabled them to compose and arrange a space, using it to express their theories and concepts.

Modern painting and sculpture have taken good note both of the rigour of the Russian vanguard artists and of the literary quality of the Surrealist tendency.

There is room for as many complex and contradictory variations between Tony Smith's sculpture *Die* and Lucas Samaras' *Mirrored Room* as there is between Joseph Cornell's works and the Byzantine reliquary. Logically, it is the geometrical side that interests us here. At its most developed it is connected with architecture, even related to some degree.

The experience of art and how it comes into being has become a phenomenon that affects both its own components, each in their different ways, and society as a whole. Art, painting or sculpture, architecture, interpret and evaluate by reflecting not only on the art that precedes them but also on the work in itself, on their own creation. Despite its complexity and, above all, despite its critics and detractors, modern art has been accepted. We live in it and with it, we use it, it is part of our daily life, with a greater or lesser degree of quality. Even those who say they reject it have it closer to them and live with it far more than they imagine. Within this social acceptance of modern art, the acceptance achieved by abstract art can be considered a triumph. The scope and influence of abstract art has never stopped growing. Contrary to the initial criticism and theoretical opposition, its affirmations have become received wisdom. Its premises have been vindicated and so have its artists, who have shown themselves capable of great moments of creation and have added pages of the highest quality to the history of art, comparable to the contributions of the Renaissance or to other periods of comparable significance.

Abstraction defines this entire period in the history of art, as



Cuando ya el siglo termina, la abstracción define todo este período de la historia del arte. La capacidad de pensamiento que ha generado es incuestionable, sobre todo en su relación con el uso de lo geométrico. Su rigor enlaza con la tradición del pensamiento occidental y con la continuidad de búsqueda de su sentido humanista. La cultura visual universal está en relación con el desarrollo del conocimiento y en esa relación, la abstracción puede traducirse como un triunfo del progreso de la racionalidad.

La historia del arte se dividía en un antes y un después del descubrimiento de la perspectiva. El arte abstracto nos ha dado una liberación del rigor perceptivo. El arte abstracto lucha por hacer visible lo invisible, es una frase de Yves Klein: no hay ilustración para el mensaje, no hay narración para la idea. Se trata de la búsqueda de lo esencial, de lo preciso, de aquello sin lo cual la cosa no es. La desaparición de toda referencia, la ausencia icónica o más bien el impulso a-icónico nos eleva al terreno de lo desconocido. El artista puede representar el momento de conocimiento como tal, lo que nos da una acercamiento también al momento de trascendencia, no necesariamente religiosa: una trascendencia que también puede agotarse en sí misma *¿porqué no?*. La tendencia a la abstracción caracteriza una forma de pensamiento, de conocimiento, de planteamiento ético...

Si con la reducción hay un intento de llegar a un silencio -sería el caso de Malevich con su *Cuadrado negro*-, con la repetición se pretende llegar a un límite, incluso a la búsqueda de lo ausente -es el caso de Mondrian en su serie *Muelle y Océano*. A partir de ellos, la geometría se convierte en parte primordial del lenguaje y dada la precisión y claridad que esta confiere ,será la base sobre la que principalmente se desarrollará plásticamente la abstracción, al menos en su vertiente no expresionista. Rectángulos o triángulos son formas fáciles de reconocer, son formas naturales, equilibradas que se relacionan con un natural entorno vivencial que también es el de la arquitectura.

Si el *Cuadrado negro* de Malevich supuso el ejemplo de reducción de la forma en la pintura, la escultura minimal que se inicia en los años sesenta, intenta continuar por el mismo camino llevándolo a situaciones mas radicales. Las piezas de los escultores minimal no hacen referencia a nada; muchas veces se presentan repetitivamente; los materiales con que se construyen están a la vista, no se disfrazan y se utilizan sin énfasis decorativo. La escultura está desprovista pues de alusiones: su única y absoluta referencia es la obra misma.

La ruptura de la arquitectura con la tendencia postmodernista propició el estudio y el acercamiento teórico al minimal de los años sesenta. Ese mismo postmodernismo que había rechazado, precisamente, la caja por considerarla mimética y poco "receptiva" en la medida que no era capaz de "contener" la cantidad de alusiones y personalismos que la arquitectura de entonces estaba dispuesta a llevar adelante y, como se ha podido constatar, realizó con "éxito".

En ese sentido podríamos entender la *caja-escultura* como un referente de la mayor actualidad. La idea de los escultores minimalistas que mas que unificarse enlaza en este punto con las teorías que años antes había preconizado el arquitecto Mies van der Rohe, en unos conceptos estéticos que mas que unificarse se complementan y que desde la arquitectura se aprovechan en un ajuste de cuentas con los años pasados.

Con este planteamiento la funcionalidad de una construcción en forma de caja queda oculta, por descubrir. Sabemos que las palabras vacías no expresan nada, se dicen que son huecas. La caja vacía sí expresa, porque en ella cabe el espíritu y la imaginación, en pensamiento de la ausencia, del constructor.

No es una casualidad sino todo lo contrario que el escultor Tony Smith trabajara como arquitecto. Él es el autor de una serie de piezas, en forma de cubo, que servirían de inicio y prólogo a la corriente minimalista, seguramente la última de las corrientes o *ismos* que la historia del arte moderno ha dado y que, como *ismo*, marcó fundamentalmente la escultura norteamericana del inicio de los sesenta como ya hemos dicho.

the century comes to an end. The capacity for thought that it has generated is unquestionable, particularly in relation with its use of geometry. Its rigour is linked to the traditions of Western thought and the continuous search of its Humanist strand. Universally, visual culture is related to the development of knowledge. In the context of this relationship, abstraction can be interpreted as a triumph of the progress of rationality.

The history of art used to be divided into before and after the discovery of perspective. Abstract art has freed us from the rigour of perception. *Abstract art struggle to make the invisible visible*, said Yves Klein; there is no illustration of the message, no narrative to carry the idea. It is a question of searching for what is essential, exact, for that without which the thing is not. The disappearance of any reference, the absence of icons or, rather, the anti-iconic impulse, raises us into the realm of the unknown. The artist can represent the moment of knowledge as such, bringing us closer to the moment of transcendence, which is not necessarily religious: a transcendence that is sufficient unto itself, why not? The tendency to abstraction characterises a way of thinking, of knowing, an ethical position...

If reduction means an attempt to arrive at a silence (as in the case of Malevich's *Black Square*), repetition attempts to stretch to a limit, even to search for what is absent (as in Mondrian's *Pier and Ocean* series). After them, geometry becomes a basic part of the language and, given the precision and clarity this brings, constitutes the main foundation for the plastic development of abstraction, at least in its non-expressionist form. Rectangles and triangles are easily-recognised shapes. They are natural, balanced forms that are related to the natural environment of our lives and of architecture.

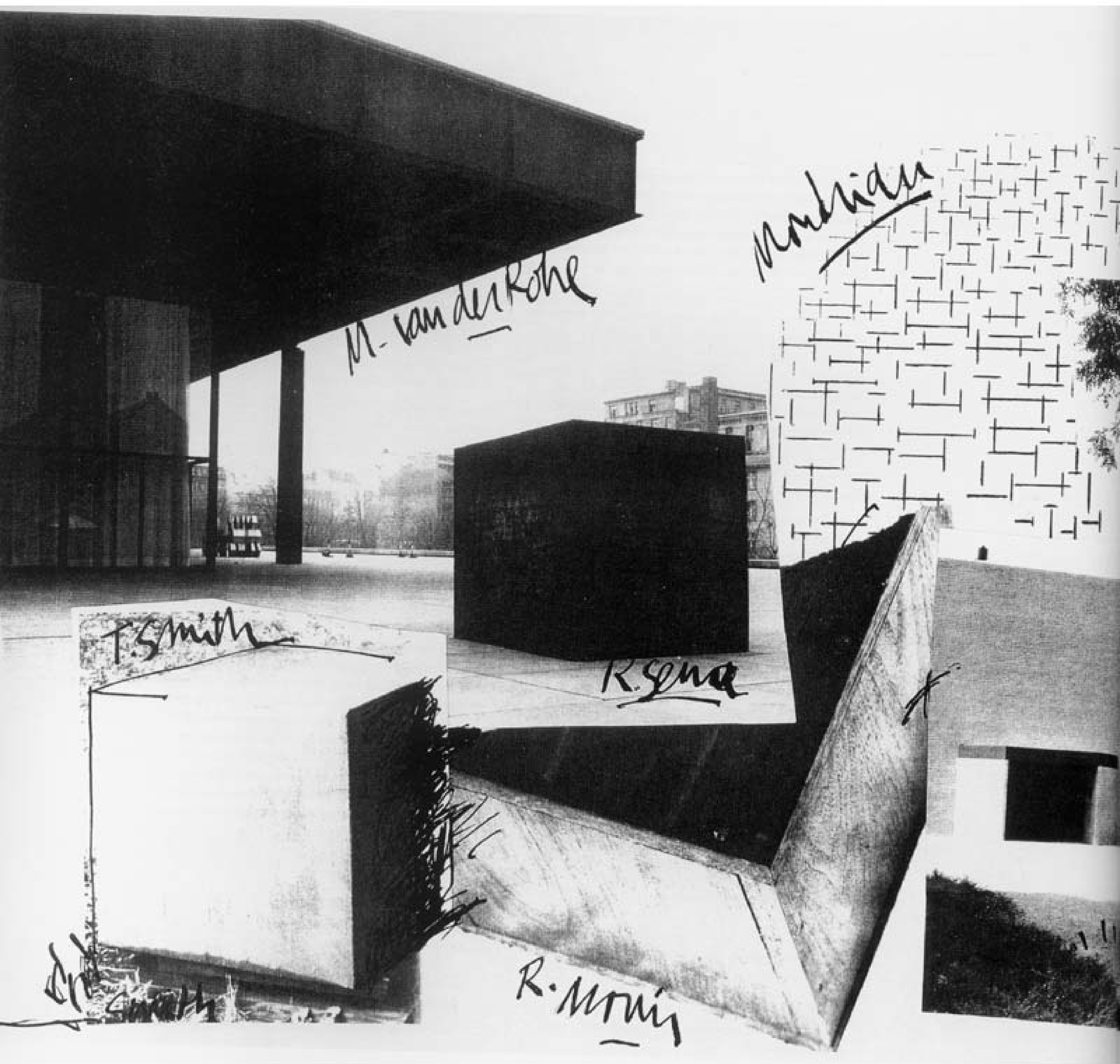
If Malevich's *Black Square* is a prime example of the reduction of forms in painting, the Minimalist sculpture that began in the sixties attempts to pursue this line and lead it to more radical situations. The works of the Minimalist sculptors do not refer to anything; they are often presented repetitively; the materials from which they are made are in full sight, undisguised, used without decorative emphasis. Sculpture is thus robbed of allusions: its sole and absolute reference is the work itself.

The break between architecture and the Post-Modernist movement facilitated the study of and theoretical convergence with Minimalism in the sixties. Post-Modernism had rejected the box, considering it mimetic and not very "receptive" in that it was unable to "contain" the quantity of allusions and personal quirks that the architecture of that time was prepared to carry through and, indeed, that it realised "successfully", as we have seen.

In this sense, we can understand the *box-sculpture* as an absolutely topical referent. The idea of the Minimalist sculptors connects here with the theories of the architect Mies van der Rohe many years earlier, through certain aesthetic concepts which, rather than amalgamating, complement each other. Architecture is using them to settle scores with the years that went before.

In this approach, the functionality of a box-shaped construction remains hidden, to be discovered. We know that empty words express nothing, we say that they are hollow. The empty box does express, however, because it is capable of containing the builder's spirit and imagination, the notion of absence.

It is no coincidence, rather the reverse, that the sculptor Tony Smith was a practising architect. He is the creator of a series of pieces, in the shape of cubes, that were the prologue and starting point of the Minimalist movement, which will probably prove to be the last in the series of the movements and isms of the historic art vanguard. As an ism, it not only made a profound mark on the North American sculpture of the early sixties, as we said above, but also functioned as a concept in music, photography, even literature.


M. van der Rohe
T. Smith
R. Serra
R. Morris

Cuando ya el siglo termina, la abstracción define todo este periodo de la historia del arte. La capacidad de pensamiento que ha generado es incuestionable, sobre todo en su relación con el uso de lo geométrico. Su rigor enlaza con la tradición del pensamiento occidental y con la continuidad de búsqueda de su sentido humanista. La cultura visual universal está en relación con el desarrollo del conocimiento y en esa relación, la abstracción puede traducirse como un triunfo del progreso de la racionalidad.

La historia del arte se dividía en un antes y un después del descubrimiento de la perspectiva. El arte abstracto nos ha dado una liberación del rigor perceptivo. El arte abstracto lucha por hacer visible lo invisible, es una frase de Yves Klein: no hay ilustración para el mensaje, no hay narración para la idea. Se trata de la búsqueda de lo esencial, de lo preciso, de aquello sin lo cual la cosa no es. La desaparición de toda referencia, la ausencia icónica o más bien el impulso a-icónico nos eleva al terreno de lo desconocido. El artista puede representar el momento de conocimiento como tal, lo que nos da una acercamiento también al momento de transcendencia, no necesariamente religiosa: una trascendencia que también puede agotarse en si misma ¿porqué no?. La tendencia a la abstracción caracteriza una forma de pensamiento, de conocimiento, de planteamiento ético...

Si con la reducción hay un intento de llegar a un silencio -sería el caso de Malevich con su *Cuadrado negro*-, con la repetición se pretende llegar a un límite, incluso a la búsqueda de lo ausente -es el caso de Mondrian en sus serie *Muelle y Océano*. A partir de ellos, la geometría se convierte en parte primordial del lenguaje y dada la precisión y claridad que esta conlleva ,será la base sobre la que principalmente se desarrollará plásticamente la abstracción, al menos en su vertiente no expresionista. Rectángulos o triángulos son formas fáciles de reconocer, son formas naturales, equilibradas que se relacionan con un natural entorno vivencial que también es el de la arquitectura.

Si el *Cuadrado negro* de Malevich supuso el ejemplo de reducción de la forma en la pintura, la escultura minimal que se inicia en los años sesenta, intenta continuar por el mismo camino llevándolo a situaciones mas radicales. Las piezas de los escultores minimal no hacen referencia a nada; muchas veces se presentan repetitivamente; los materiales con que se construyen están a la vista, no se disfrazan y se utilizan sin énfasis decorativo. La escultura está desprovista pues de alusiones: su única y absoluta referencia es la obra misma.

La ruptura de la arquitectura con la tendencia postmodernista propicia el estudio y el acercamiento teórico al minimal de los años sesenta. Ese mismo postmodernismo que había rechazado, precisamente, la caja por considerarla mimética y poco "receptiva" en la medida que no era capaz de "contener" la cantidad de alusiones y personalismos que la arquitectura de entonces estaba dispuesta a llevar adelante y, como se ha podido constatar, realizó con "éxito".

En ese sentido podríamos entender la *caja-escultura* como un referente de la mayor actualidad. La idea de los escultores minimalistas que mas que unificarse enlaza en este punto con las teorías que años antes había preconizado el arquitecto Mies van der Rohe, en unos conceptos estéticos que mas que unificarse se complementan y que desde la arquitectura se aprovechan en un ajuste de cuentas con los años pasados.

Con este planteamiento la funcionalidad de una construcción en forma de caja queda oculta, por descubrir. Sabemos que las palabras vacías no expresan nada, se dicen que son huecas. La caja vacía sí expresa, porque en ella cabe el espíritu y la imaginación, ese pensamiento de la ausencia, del constructor.

No es una casualidad sino todo lo contrario que el escultor Tony Smith trabajara como arquitecto. El es el autor de una serie de piezas, en forma de cubo, que servirían de inicio y prólogo a la corriente minimalista, seguramente la última de las corrientes o *ismos* que la historia del arte moderno ha dado y que, como *ismo*, marcó fundamentalmente la escultura norteamericana del inicio de los sesenta como ya hemos dicho,



the century comes to an end. The capacity for thought that it has generated is unquestionable, particularly in relation with its use of geometry. Its rigour is linked to the traditions of Western thought and the continuous search of its Humanist strand. Universally, visual culture is related to the development of knowledge. In the context of this relationship, abstraction can be interpreted as a triumph of the progress of rationality.

The history of art used to be divided into before and after the discovery of perspective. Abstract art has freed us from the rigour of perception. *Abstract art struggles to make the invisible visible*, said Yves Klein: there is no illustration of the message, no narrative to carry the idea. It is a question of searching for what is essential, exact, for that without which the thing is not. The disappearance of any reference, the absence of icons or, rather, the an-iconic impulse, raises us into the realm of the unknown. The artist can represent the moment of knowledge as such, bringing us closer to the moment of transcendence, which is not necessarily religious: a transcendence that is sufficient unto itself, why not? The tendency to abstraction characterises a way of thinking, of knowing, an ethical position...

If reduction means an attempt to arrive at a silence (as in the case of Malevich's *Black Square*), repetition attempts to stretch to a limit, even to search for what is absent (as in Mondrian's *Pier and Ocean* series). After them, geometry becomes a basic part of the language and, given the precision and clarity this brings, constitutes the main foundation for the plastic development of abstraction, at least in its non-expressionist form. Rectangles and triangles are easily-recognised shapes. They are natural, balanced forms that are related to the natural environment of our lives and of architecture.

If Malevich's *Black Square* is a prime example of the reduction of forms in painting, the Minimalist sculpture that began in the sixties attempts to pursue this line and lead it to more radical situations. The works of the Minimalist sculptors do not refer to anything; they are often presented repetitively; the materials from which they are made are in full sight, undisguised, used without decorative emphasis. Sculpture is thus robbed of allusions: its sole and absolute reference is the work itself.

The break between architecture and the Post-Modernist movement facilitated the study of and theoretical convergence with Minimalism in the sixties. Post-Modernism had rejected the box, considering it mimetic and not very "receptive" in that it was unable to "contain" the quantity of allusions and personal quirks that the architecture of that time was prepared to carry through and, indeed, that it realised "successfully", as we have seen.

In this sense, we can understand the *box-sculpture* as an absolutely topical referent. The idea of the Minimalist sculptors connects here with the theories of the architect Mies van der Rohe many years earlier, through certain aesthetic concepts which, rather than amalgamating, complement each other. Architecture is using them to settle scores with the years that went before.

In this approach, the functionality of a box-shaped construction remains hidden, to be discovered. We know that empty words express nothing, we say that they are hollow. The empty box does express, however, because it is capable of containing the builder's spirit and imagination, the notion of absence.

It is no coincidence, rather the reverse, that the sculptor Tony Smith was a practising architect. He is the creator of a series of pieces, in the shape of cubes, that were the prologue and starting point of the Minimalist movement, which will probably prove to be the last in the series of the movements and *isms* of the historic art vanguard. As an *ism*, it not only made a profound mark on the North American sculpture of the early sixties, as we said above, but also functioned as a concept in music, photography, even literature.

pero también actuó como concepto a la música, la fotografía e incluso la literatura.

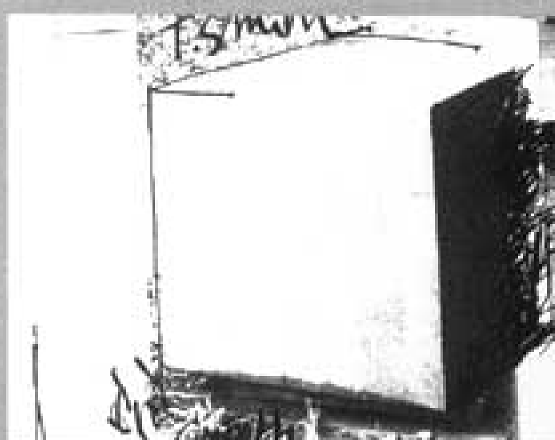
La funcionalidad de una construcción con estas características geométricas queda oculta, por descubrir; y la manera de asumir la arquitectura ese papel empieza precisamente donde acaba la caja de Tony Smith, es decir: la obra de arte escultórica da paso a la obra de arte arquitectónica, pero sin yuxtaponerse, ni siquiera complementarse. En el paso de Tony Smith arquitecto al Tony Smith escultor existe la misma diferencia, que no distancia, que hay por ejemplo y aunque de otro escultor se trate, entre la escultura de Richard Serra y el edificio de Mies van der Rohe delante del cual esta situada, en Berlín.

Hasta aquí llegan las líneas de continuidad. A partir de entonces la línea es divisoria y hay que colocarse a un lado o a otro. La caja en sus diversas variantes geométricas deja de ser un objeto cuando se relaciona con la escultura o la arquitectura. Se convierte en un concepto. Ya no es una pieza aislada. Invoca su propia identidad como forma y se relaciona con el espacio que le rodea. Se convierte en una abstracción y esta forma no hace alusión a nada fuera de su propio reconocimiento como escultura o construcción arquitectónica. Tony Smith, a partir de 1940 y después de haber trabajado con Frank Lloyd Whright, se instala por su propia cuenta como

The functionality of a construction with these geometrical characteristics remains hidden, to be discovered, and the way in which architecture takes on this role begins precisely where that of Tony Smith's boxes ends. In other words, the sculptural work of art gives way to the architectural work of art, but without juxtaposition or even complementarity. There is the same difference, which is not the same as distance, between the architect Tony Smith and the sculptor Tony Smith as there is, for instance (although the sculptor is different), between the Richard Serra sculpture and the Mies van der Rohe building in front of which it stands, in Berlin.

This is as far as the lines of continuity reach. From here on the line marks a divide and one has to be on one side or the other of it. The box, with its various geometrical variations, ceases to be an object when it becomes related to sculpture or architecture. It becomes a concept. It is no longer an isolated piece. It invokes its own identity as a form and inter-relates to the space around it. It becomes an abstraction, the form alludes to nothing other than its own recognition of itself as a sculpture or as an architectural construction.

After having worked with Frank Lloyd Wright, in 1940 Tony Smith set up on his own as an architect and carried







arquitecto y realiza algunos proyectos para sus amigos. Algunos no llegan a término como la iglesia que debía albergar las pinturas de su amigo Pollock y, desde 1960 se dedica fundamentalmente a la escultura. Su primera pieza fue *The black box* realizada en 1962. Es un bloque negro, una caja cuyas dimensiones son las que resultan de multiplicar por cinco las de un fichero metálico negro que había visto en el despacho de su amigo, el crítico E.C. Goossen. En el año 1961, Morris también había realizado una caja en madera de nogal de pequeñas dimensiones pero que llevaba en su interior una cinta que producía sonido. Entonces todavía no estaban definidos los planteamientos teóricos del minimal.

La obra que dará lugar a lo que luego será la escultura minimal y será para esta tendencia lo que fue el cuadrado negro de Malevitch a la pintura abstracta es la que realiza Tony Smith en el año 1962, titulada *Die*. Es un cubo de metal negro que mide 183 centímetros de lado. Estas dimensiones lo alejan de la idea de caja en el aspecto "funcional". Es lo contrario de un objeto. Pero por el contrario le aproximan a asociaciones más ricas que amplían su significación cultural. Cuando le preguntaron porqué no la había realizado de tamaño mayor contestó que él no había hecho un monumento y cuando le dijeron que porqué no más pequeña su contestación entonces fue que lo que no había hecho era un objeto.

Esta contestación nos facilita situar la obra de Tony Smith como volumen hueco que es entre la caja y la arquitectura. También esta contestación es la que nos permite acercar posiciones frente a la arquitectura actual. Una aproximación que se hace posible gracias a la postura neutral que la arquitectura, en estos momentos, ha adoptado como reacción frente a lo que fueron las posturas radicales de las tendencias de las ultimas décadas. El concepto de caja que habría sido rechazada por la arquitectura postmoderna se acepta ahora como estructura válida. Si se me permite, me atrevería a decir que se trata de una arquitectura abstracta. No hace referencia a

out several projects for his friends. Some never came to fruition, like the church that was to have housed the paintings of his friend Pollock, and from 1960 onwards Tony Smith devoted himself basically to sculpture. His first work, in 1962, was *The Black Box*. This is a black block, a box. Its size is the result of multiplying by five the dimensions of a black metal card file he had seen in the office of a friend, the critic E.C. Goossen. In 1961 Morris had also made a small walnut wood box, but inside it there was a tape that produced sound. At that point, the theoretical propositions of Minimalism had not yet been defined.

The work that sparked off what would later be Minimalist sculpture, and became to this movement what Malevitch's black square had been to abstract painting, was Tony Smith's 1962 work entitled *Die*. It is a black metal cube, 183 cms. on each side. Its size distances it from the idea of a box in any "functional" sense. It is the contrary of an object. Its size does, however, conjure up richer associations that increase its cultural significance. When Tony Smith was asked why he had not made it bigger he answered that he was not building a monument, and when asked why he had not made it smaller his answer was that what he had not made was an object.

These answers make it easier for us to place the work of Tony Smith as the hollow volume it is, between a box and architecture. They also allow us to draw closer to current architecture. This approximation is made possible thanks to the neutral position that architecture has adopted at the moment as a reaction to the radical postures of the trends of recent decades. The concept of the box that Post-Modernist architecture had rejected is now accepted as a valid structure. I would even venture to say that we are dealing with an abstract architecture. It does not refer to anything other than architecture itself. Compared to the excesses of the Post-

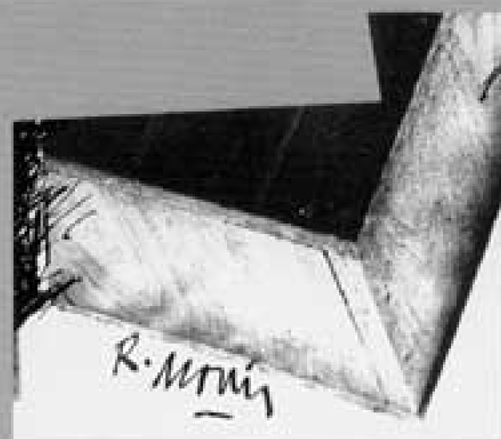
nada que no sea la propia arquitectura. Frente a los excesos de los momento postmoderno y desconstructivo, el actual no hace referencia a nada y la neutralidad queda patente sobre todo en su relación con el entorno.

La obra de Smith a la que ya hice referencia se titula, *Die*, y su título inglés es la forma imperativa de *muere* pero también significa dado y esta ambigüedad en el título escogido responde perfectamente a la libertad sin condicionamientos, a su poética. Es la diferencia anteriormente aludida entre la escultura de Richard Serra, homenaje a Chaplín, y la Nationalgalerie de Berlín de Mies van der Rohe frente a la cual está colocada: mientras la escultura es libre de interpretación, se reconozca o no, en su leve inclinación un guiño a Charlot, la construcción arquitectónica cuyo nombre ya nos indica claramente su función y contenido, no permite interpretación alguna.

La caja, -siempre en relación con lo cultural- ha "sido" monumento y la lógica de la escultura con sus reglas está ligada a la lógica del monumento, de ahí el sentido de representación conmemorativa que tiene. Hoy, esa lógica parece haberse esfumado, o al menos no es tan evidente. La pérdida de un sentido de lugar determinado para la conmemoración concreta hace que la escultura/monumento sea sobre todo y más que nada una simple señal autorreferencial. De igual forma, la







escultura ha quedado sin lugar fijo que ocupar desplazada en un campo expandido -como dice Rosalind E. Krauss- entre el *no paisaje* y la *no arquitectura*. La arquitectura, ahora, se transforma en algo más que en una construcción monumental o conmemorativa. Es o pretende ser también "arte escultórico", no solo edificio.

Heidegger, en un ensayo sobre La Cosa, habla de la realización de una jarra que me gustaría aplicar a la caja, arriesgándome a desvirtuar su pensamiento con mi mirada poética sobre las cosas (que me perdonen los sabios la licencia). Dice: *El alfarero lo primero que hace, y lo que está haciendo siempre, es aprehender lo inasible del vacío y producirlo en la figura del recipiente que lo acoge. El vacío de la jarra determina cada uno de los gestos de la actividad de producirla.... Pero ¿Está realmente vacía la jarra?.*

En mi opinión, si debiera citar un ejemplo actual que responda a una conjunción posible de las diferentes maneras artísticas de entender el concepto caja del que hemos estado hablando, éste sería la Capilla de Rothko en Houston. Silencio es la primera sensación que este espacio produce y aunque su aspecto exterior no lo aparenta, constatamos nada más cruzar la puerta que estamos en un recinto religioso como nos ha indicado claramente su denominación de capilla. Estamos sobre todo en un lugar dedicado a pensar y/o meditar. La relación que se establece a través del vacío entre la construcción arquitectónica y la obra pictórica para el crítico norteamericano Robert Hughes es el *último silencio del Romanticismo*, sin embargo la pregunta del filosofo alemán se oye resonar:
¿Está realmente vacía la capilla?.

Septiembre 1998

Modernist and Deconstructive period, the present period refers to nothing. Its neutrality is patent, particularly in its relationship with its surroundings.

The work by Smith I mentioned above is called *Die*. This is the imperative of the verb *to die* but it is also the singular of *dice*, and the ambiguity of the title is a perfect reflection of unfettered liberty, of his poetics. This is the difference to which I referred between the Richard Serra sculpture, a homage to Chaplin, and Mies van der Rohe's Nationalgalerie in Berlin before which it stands: whereas the sculpture can be interpreted freely, whether or not one recognises the allusion to Charlie Chaplin's little tramp in its slight tilt; the architectural construction, with a name that clearly states its function and content, allows of no interpretation whatsoever.

The box – in relation to cultural aspects – "has been" a monument and the logic of sculpture and its rules is linked to the logic of the monument, hence the sense of commemorative representation that it possesses. Nowadays this logic seems to have evaporated, or at any rate is not so evident. The loss of a sense of particular place for a particular commemoration means that the sculpture/monument is above all, more than anything else, a simple self-referring sign. In the same way, sculpture no longer has a fixed place to occupy:

it is displaced in an *expanded field* – as Rosalind E. Krauss says – *between not landscape and not architecture*. Architecture, nowadays, has become something more than a monument or a commemorative construction. It is also, or would like to be, "sculptural art", not just building.

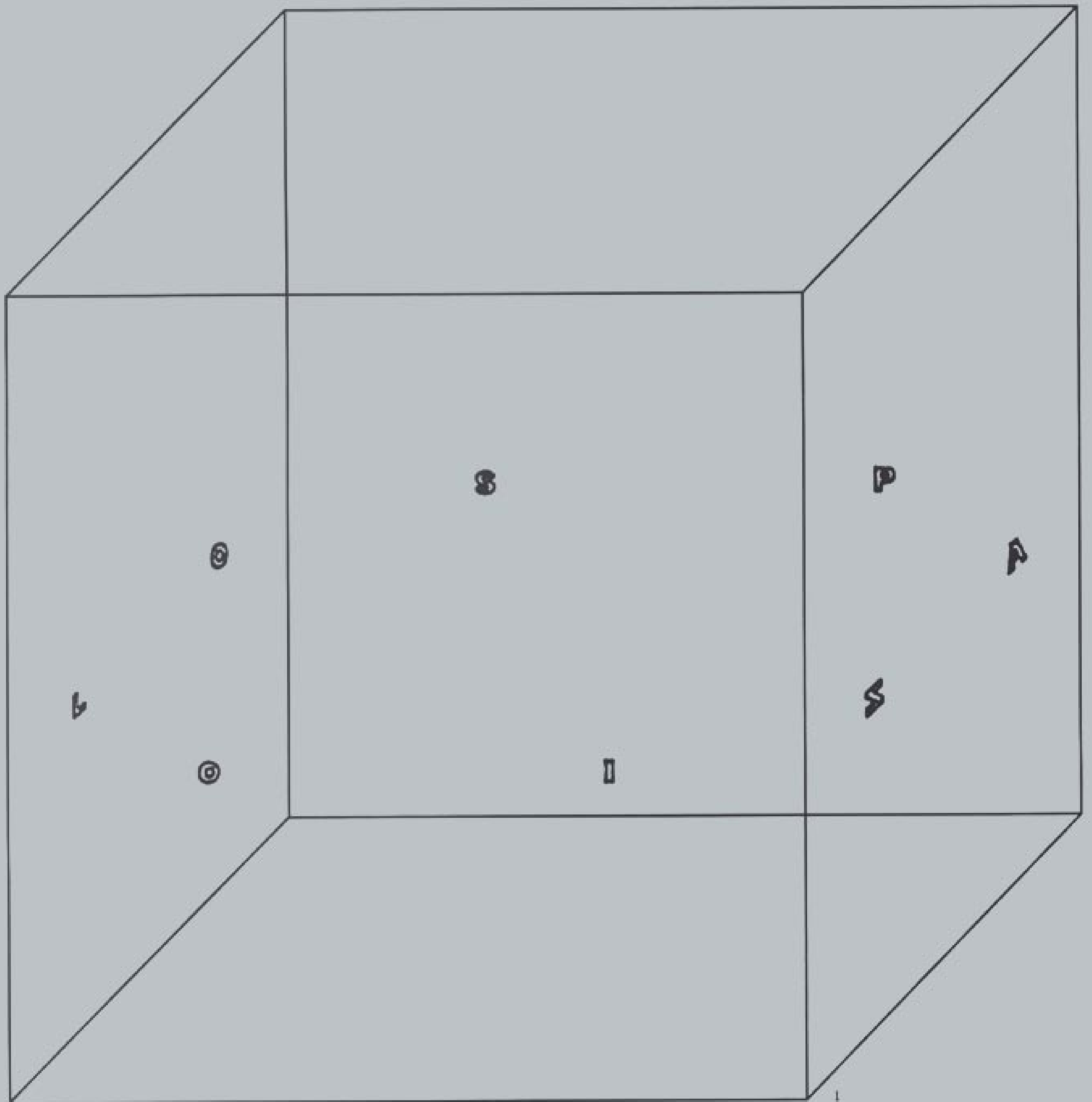
In an essay on Das Ding (What is a Thing?), Heidegger speaks of the making of a jug, and I would like to apply this to the box, at the risk of twisting his thought with my poetic look at things (I beg the scholars' pardon for taking such liberties). He says: *The first thing the potter does, what he is always doing, is to apprehend the ungraspability of emptiness and produce it in the shape of the recipient that receives it. The empty space in the jug determines each gesture in the activity of producing it.... But is the jug really empty?*

In my opinion, if I had to cite a modern example that represents a perfect conjunction of the different ways, in art, of understanding the concept of box of which we are talking, that would be the Rothko Chapel in Houston. Silence is the first impression this space generates and, although its external appearance does not show it, as soon as we cross the threshold we are aware of being in a religious place, as the name Chapel clearly indicates. Above all, we are in a place devoted to thinking and/or meditating. For the North American critic Robert Hughes, the relationship that emptiness establishes between architectural construction and pictorial works is the *last silence of the Romantic movement*, nonetheless the German philosopher's question echoes in our ears:
Is the chapel really empty?

September 1998

La mirada y la acción

Looking and acting



Luis Moreno
Emilio Tuñón

"Parece difícil que las posibilidades de socavar continuamente nuestras propias premisas puedan seguir desarrollándose indefinidamente a lo largo del futuro, sin que en algún momento las frene la desesperación o una carcajada que nos quitará el aliento". Susan Sontang.[1]

El fantasma del público

En 1967 Giulio Paolini proponía un montaje, llamado *Lo Spazio*, a partir de una figura cúbica, una caja, definida por sus doce aristas. No conocemos si el montaje se llegó a realizar, aunque imaginamos que sí fue construido en alguna de las Bienales de Venecia. Hoy sólo conservamos la imagen que acompaña a estas palabras.[2] El dibujo, en lo elemental de su grafismo, es bastante explícito, a pesar de ello bien vale la pena pararse un momento a comentar algunas cuestiones que, en este momento, despiertan nuestro interés.

En las cuatro paredes de una supuesta habitación cúbica, el artista escribe LO SPAZIO, distribuyendo las letras dos a dos en cada una de las caras verticales; en la primera cara del cubo Paolini dibuja las letras L y O, en la segunda las letras S y P, en la tercera la L y la Z , y en la cuarta la I y la O. De este modo un visitante que se introdujera en el interior de la habitación podría leer cuatro textos diferentes, de acuerdo a la cara que tomara como punto de partida: LO SP AZ IO, SP AZ IO LO, AZ IO LO SP, o IO LO SP AZ.

El montaje, para ser leído desde su interior, a pesar de no apreciarse una puerta o punto de acceso, hace predominante la relación de la persona-público con las paredes en las que se disponen las letras que, leídas en un orden correcto, nos refieren directamente, de forma conceptual, a la presencia de un espacio concreto en el interior de la figura geométrica.

Aparte de la explicitación del espacio por medio del recurso de la palabra, en esta obra la posibilidad de una supuesta aleatoriedad de los textos, al ser posible leerlos de acuerdo a diferentes secuencias, hacen patente aquello en lo que algunos artistas de la segunda mitad de los años sesenta estaban trabajando: la inexistencia de un orden jerárquico en la obra de arte más allá de la mera continuidad física entre los objetos.

Paolini, en esta instalación, está hablando de algo muy evidente (LO SPAZIO), pero, por otra parte, hay algo en la propuesta que nos refiere a un tipo de espacio capaz de ser cualificado por su propia enunciación y que evita cualquier referencia a la materialidad de los elementos que lo contienen, así como a cualquier recurso metafórico o ilusionista de la tradición. En esta obra nos encontramos ante un espacio interior sin referencia a un volumen exterior que pueda ser construido a partir de sistemas de composición, elementos constructivos o recursos metafóricos. Valiéndose de una interpretación de la idea de espacio radicalmente antiplatónica, la instalación de Giulio Paolini trata de poner sobre el tablero de juego una crítica de la metafísica asociada al arte europeo heredera de la tradición romántica *puro visualista*.

A la vista de esta obra, uno puede preguntarse ¿cómo puede el espacio hacerse patente renunciando a los recursos tradicionales y confiando sólo a la relación entre forma y contenido?

Recintos

Parafraseando a Nietzche, hoy podemos decir que vivimos en una época de comparaciones, podemos verificar como jamás se había verificado antes, disfrutamos de otra manera, sufrimos de otra manera: nuestra actividad instintiva consiste en comparar una cantidad inaudita de cosas. Por ello no nos inquieta componer nuestras palabras a partir de la comparación, inaudita y casi sin intención, de diferentes ilustraciones y citas que, en este momento contingente y pasajero, nos interesan. (Para qué engañarnos: ¡No estamos, ni siquiera, seguros de la razón de nuestro interés!)

En el grabado *Topografia Paradisi Terrestris Jucta Mentem et Conjecturas Authoris*, de Athanasius Kircher,[3] nos presenta el

"It seems unlikely that the possibilities for continually undermining our own premises can continue to develop indefinitely throughout the future without being brought up short at some point by desperation or by a burst of laughter that will take our breath away". Susan Sontang[1]

Words

In 1967 Giulio Paolini designed an installation called *Lo Spazio*, based on a cube figure, a box, defined by its twelve edges. We do not know if it ever came into being, although we imagine that it was built for one of the Venice Biennials. All we have now is the image shown here.[2] The drawing, in its elementary graphics, is fairly self-explanatory, but it is worth pausing for a moment to comment on a few questions that we find interesting at the moment.

Paolini has written LO SPAZIO on the four walls of what is supposed to be a cubic room. He has arranged the letters two by two on each of the vertical surfaces of the cube (L and O on the first, S and P on the second, L and Z on the third and I and O on the fourth), so that a visitor entering the room will read four different texts depending on which wall is taken as the starting point: LO SP AZ IO, SP AZ IO LO, AZ IO LO SP or IO LO SP AZ.

Although there is no visible door or access point, the installation is designed to be read from the inside, so the relationship between the person/public and the walls on which the letters are arranged is predominant. If the letters are read in the right order they refer directly, in a conceptual way, to the presence of a particular space inside the geometrical shape.

As well as making the space explicit through recourse to words, the possibility of a presumed randomness of the texts (in that they can be read in different sequences) in this work is a clear manifestation of something on which certain artists of the late sixties were working; the non-existence of any hierarchical order in a work of art over and above the mere physical continuity between the objects.

Paolini is talking about something very obvious here (LO SPAZIO), but at the same time there is something in this installation that refers us to a type of space that can be qualified by its very enunciation and avoids any reference to the materiality of the elements that contain it, as well as to any of the traditional metaphorical or illusionist resources. In this work we find ourselves faced with an interior space with no reference to any exterior volume that would be buildable using systems of composition, building materials or metaphorical resources. Employing a radically anti-Platonic interpretation of the idea of space, Giulio Paolini's installation tries to bring into play a critique of the metaphysics associated with an European art in the tradition of *pure visualism* inherited from the Romantics.

On seeing this work one may well ask oneself how space can be manifested when traditional resources are abandoned, trusting entirely to the relationship between form and content.

Enclosures

To paraphrase Nietzche, nowadays we live in a period of comparisons and can verify as never before. We enjoy in a different way and suffer in a different way. Our instinctive activity consists of comparing an unheard of quantity of things. That is why we are not bothered about having taken as our starting point an astonishing, almost unintentional, comparison between different illustrations and quotes that interest us at this contingent and passing moment. (To be honest, we are not even sure why they interest us!)

An engraving by Athanasius Kircher, *Topographia Paradisi Terrestris Jucta Mentem et Conjecturas Authoris*,[3] shows the

1. Giulio Paolini, Lo Spazio, (1967). Imagen extraída del de la Revista Rassegna nº 1, (Ed. C.I.P.I.A. s.r.l., 1979, Bolonia).
Giulio Paolini, Lo Spazio, 1967. Source: Rassegna nº1, Ed. C.I.P.I.A. s.r.l., Bologna (1979).

paraíso como un recinto acotado por una alta valla rectangular en cuyo interior se encuentran Adán y Eva disfrutando de la belleza del orden y la naturaleza controlada. Cuatro ríos de curso pausado llegan hasta un lago central, los arboles se ordenan atendiendo a las condiciones de borde del campo y al trazado de los ríos. El tiempo parece discurrir lentamente mientras Adán y Eva conversan junto a un árbol, donde acecha la serpiente. En el exterior se sitúan las bestias salvajes y la naturaleza más agresiva. Cuatro ángeles con espadas de fuego impiden el acercamiento de la bestias y el mal. En el exterior todo es violento y agresivo, en el interior la vida discurre controlada y afable.

Las diferencias sustanciales entre el exterior y el interior vienen condicionadas a la existencia del recinto, a la idea de límite, establecida, en este caso, por la existencia de la alta valla, y ligada al sentimiento de protección que los cuatro ángeles imponen.

El *paraíso* de Kircher y la *instalación* de Giulio Paolini, están hablando de un espacio interior contenido por un recinto, una valla en el caso del paraíso y una caja en el caso de la instalación. En ninguno de los dos casos, anteriormente comentados, el elemento definidor del espacio necesita resolver su apariencia exterior, pues es algo ajeno a su propio orden y a su estructura espacial. Pero, es evidente que la construcción de la caja como recinto que define, que proteje, un espacio interior acotado, no tiene por qué renunciar a su formalización exterior.

Tal vez, la forma más directa de definir un espacio (sin entrar en consideraciones más elementales como la definición de espacio a partir de la construcción de un punto de referencia, como en el caso de los menhires, los miliarios o las columnas exentas) sea a través de la construcción de un límite, de un recinto. Un simple circulo de tiza en el suelo, una valla, una caja, son formas elementales de acotar un recinto donde situar las acciones de los hombres, donde diferenciar lo que ocurre, (o podría ocurrir), dentro y lo que ocurre, (o podría ocurrir), fuera.

Siempre llamó nuestra atención una ilustración publicada en el libro *Zwei Wohnhäuser von le Corbusier und Pierre Jeanneret*,[4] de A.Roth, donde se representa, en axonométrica, una vivienda al lado de la cual hay una caja abierta repleta de botellas de vino. Como anotación manuscrita, en su pie, puede leerse en alemán: "La casa es una caja. Lo importante es lo que hay dentro."

El dibujo ilustra con una cierta ingenuidad (o ironía) una casa ya rendida a los principios de la arquitectura moderna; unos pilotis incipientes, la *fenêtre en longeur*, la cubierta habitada, la independencia de la estructura. La casa se desnuda de expresividad exterior y se vuelca en el interior ("Lo importante es lo que hay dentro") oponiéndose a lo decorativo, a la composición en términos clásicos, y a lo simbólico de la fachada. Su renuncia exterior se transforma en expresividad interior: la casa debe manifestar al exterior su distancia de cornisas, entablamentos, ejes y almohadillados, revistiéndose de pureza (al convertirse en pura, abstracta, ya no depende del lugar, puede estar en cualquier sitio)

Por otra parte, la libertad de la planta en las viviendas y la extensión de las superficies de trabajo transforma la arquitectura más bien en un tema de superficies, superficies sobre todo horizontales. (De hecho, la casa Citrohan nunca quiso tener fachadas, solo Mies llegará a purificar esta idea haciéndolas desaparecer, construyendo el primer dibujo de Le Corbusier.)

Volumen mínimo

En una enigmática ilustración de la *Kupferbibel de Scheuchzer* ,[5] se nos presenta un hermoso cubo elemental que trata de representar la definición bíblica del volumen como recinto. En el grabado se muestra muestra una gradación de los espacios; el espacio abierto natural, el perfil de un castillo como incorporación paisajística a la

Garden of Eden as an enclosed space surrounded by a high rectangular wall where Nature is under control and Adam and Eve enjoy the beauty of orderliness. Four gently flowing rivers meet in a central lake and trees line the edges of the fields and the course of the rivers. Time seems to move slowly as Adam and Eve talk under a tree and the serpent lies in wait above them. Outside the garden, savage beasts roam and Nature is at its wildest. Four angels with swords of fire prevent the beasts and evil from approaching. Everything outside is violent and aggressive; inside, life carries on in a pleasant and orderly way.

The very real differences between the outside and the inside depend on the existence of the enclosure, on the idea of a limit. Here it is established by the existence of the high wall and is linked to the sense of protection enforced by the four angels.

Kircher's *Earthly Paradise* and Giulio Paolini's *installation* are both talking about an interior space contained within an enclosure: a wall in the case of the Garden of Eden and a box in that of the installation. In neither of these two cases does the element that defines the space need to resolve its external appearance, as this is something that is foreign to its inherent order and spatial structure. However, it is obvious that the construction of the box as an enclosure that defines and protects an enclosed internal space is not incompatible with a formalisation of its exterior.

Perhaps the most direct way to define a space (without entering into more elementary considerations such as defining space by constructing points of reference, as in the case of menhirs, milestones or free-standing columns) is by establishing a limit, an enclosure. A wall, a box, even a simple circle chalked on the ground, are basic ways of delimiting an enclosure where human actions can be placed and where what happens (or could happen) inside can be differentiated from what happens (or could happen) outside.

We have always been struck by an illustration published in a book by A. Roth, *Zwei Wohnhäuser von le Corbusier und Pierre Jeanneret*,[4] which is an axonometric view of a house with an open box full of bottles of wine alongside. The hand-written note underneath says, in German: "The house is a box. What is important is what is inside it".

With a certain degree of ingenuousness (or irony), this drawing illustrates a house that has already succumbed to the principles of modern architecture: incipient pilotis, landscape windows, the penthouse, the independence of its structure. The house is stripped of external expressiveness and turns inwards on itself ("What is important is what is inside"). It is the opposite of decoration, of composition in classical terms and of the symbolism of the façade. External renunciation becomes internal expressiveness. The house must show the external world how it has distanced itself from cornices, entablatures, embossment and axes and clothed itself in purity (once it has become pure and abstract it no longer depends on place but can be placed anywhere).

Moreover, the freedom in the ground plan of the dwellings and the extension of the work surfaces transforms the architecture into a study of surfaces, particularly horizontal ones. (In fact, the Citrohan house was never intended to have façades, but only Mies managed to purify this idea and make them disappear when he built Le Corbusier's first design.)

Minimum volume

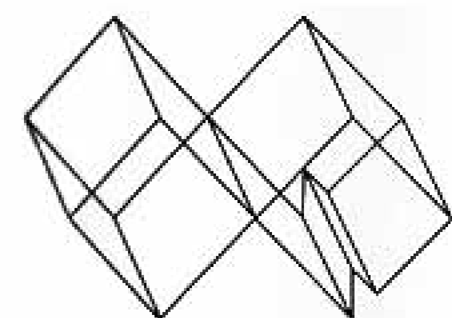
In an enigmatic illustration from the *Scheuchzer Kupferbibel*[5] there is a beautiful, simple cube that represents the biblical definition of volume as an enclosure. The engraving shows a gradation of spaces: a natural open space, the outline of a castle as a landscape feature integrated into the natural scene, a covered space defined by elements directly derived from its construction

naturaleza, el espacio cubierto definido por unos elementos directamente derivados de la construcción, y por último la figura cúbica, una caja abstracta y pura, cuyas limpias paredes sirven para contener un volumen concreto. El cubo, situado en el espacio interior definido por un diedro construido por dos arcos de ladrillo, se configura, por contraste con dicho diedro, por unas superficies perfectas, aparentemente construidas con planos de un material metálico, con muy poco espesor, capaz de dar rigidez a la caja.

El recinto, que en este caso define un volumen (¿lo spazio?), si viene materializado por su formalización exterior, y no se podría desligar la construcción de este recinto de su estricta presencia externa. Por otra parte, y de modo sorprendente, la formalización geométrica y abstracta de esta figura bíblica, ampliado por el contraste con todo un perímetro de objetos y espacios figurativos, nos lleva directamente a pensar en el trabajo, ampliamente difundido, de ciertos escultores americanos cuyo trabajo se dió a conocer en la ya mítica exposición *Primary Structures*, organizada por el Jewish Museum en 1966, donde se expusieron obras de Morris, Andre, Flavin, LeWitt y Judd, y que dió lugar a la consolidación definitiva del término *arte minimal*.

Las obras de los *artistas minimalistas*, en general, rechazaban, al igual que la instalación de Paolini, los términos orden y estructura en la medida en que hicieran referencia a relaciones superiores y genéricas. Así sus esculturas no estaban condicionadas por leyes generales ni por un supuesto orden cósmico, sino que lo que se primaba es el orden simple de los objetos dispuestos ante nosotros, unos junto a otros. La idea de espacio propuesta por el *minimalismo* se basa en un orden repetitivo, seriado, intencionado pero no gestual, en el que la única relación entre las partes es la continuidad isótropa. Para el artista minimalísta, el arte debe limitarse a los hechos objetivos y, por ello, lo primero que le debe preocupar es la compatibilidad y coherencia entre la estructura del objeto y la naturaleza de los materiales que lo componen.

El objetivo de los artistas minimalistas era demostrar que el orden en la obra de arte no es racionalista ni intencionado, sino que se limita a ser aquel que existe en la continuidad de unas cosas dispuestas junto a las otras. Así se proponen entender el orden como algo que va unido exclusivamente a los hechos y no a una jerarquía ni a sus posibles significados: no existe nada más que aquello que vemos y los lenguajes artísticos no representan más que sus propias leyes y estructuras.



2. Elena Asins, 12 canons 18 30, (1994).
Elena Asins, 12 canons 18 30 (1994)

Las incursiones de los artistas minimalistas en el campo de la arquitectura también vienen mediadas por estos principios, y como consecuencia directa de su aplicación se configuran los dos recursos más habituales de la arquitectura de mínimos: la creación del espacio por medio de la repetición de unidades equivalentes, y una poética de los materiales que afirma la relación necesaria entre forma y contenido. Principios estos que, por otra parte, ya habían sido pilares fundamentales en la arquitectura americana de Mies Van der Rohe.

Es en este punto donde, sin perder de referencia a la herencia del maestro, quizás se puedan entender muchas de las construcciones que los *arquitectos*, auto-denominados, *minimalistas* han llevado a cabo durante la última década. Construcciones abstractas y limpias caracterizadas por una búsqueda de coherencia entre las estructuras formales y los materiales que las componen, y por el abandono de los recursos metafóricos en favor de una elementariedad en la formalización exterior de los objetos que, en muchos casos, va ligado a una configuración recurrente del edificio en forma de caja: la caja como forma óptima de contener un volumen, la caja como recinto abstracto, la caja como contenedor neutro, la caja como objeto mudo... la caja como actitud silenciosa.

La estética del silencio

Desde el manifiesto negativo de Ad Reinhardt, hasta nuestros días muchos artistas plásticos y arquitectos,

and, lastly, the cube, a pure abstract box with plain walls that serve to contain a particular volume. The cube is placed in an interior space that is defined by a dihedron made up of two brick arches. It is formed from perfect surfaces that contrast with the dihedron: they appear to be made of plates of a metallic material, very thin but capable of keeping the box rigid.

The enclosure, in this case, defines a volume (lo spazio?) which is materialised thanks to its external form: the construction of this enclosure cannot be divorced from its strict external presence. Surprisingly, the geometrical and abstract formalisation of this biblical figure, with a resonance that derives from its contrast with all the surrounding figurative objects and spaces, immediately brings to mind the well-known work of certain American sculptors who came to the public's attention at the now mythical *Primary Structures* exhibition organised by the Jewish Museum in 1966, showing works by Morris, Andre, Flavin, LeWitt and Judd, which led to the definitive consolidation of the term *Minimalism*.

The *Minimalist* artists' work, in general, like Paolini's installation, rejected the terms 'order' and 'structure' insofar as they refer to higher or generic relationships. Their sculptures were therefore not conditioned by general laws or by any supposed cosmic order but emphasised the simple order of the objects arrayed before us, in juxtaposition with each another. *Minimalism* proposes an idea of space based on a repetitive, serial, intentional but not gestural order, where the only relationship between the parts is their isotropic continuity. The Minimalist artist considers that art must confine itself to objective facts, consequently the first concern is the compatibility and coherence between the structure of the object and the nature of the materials of which it is made.

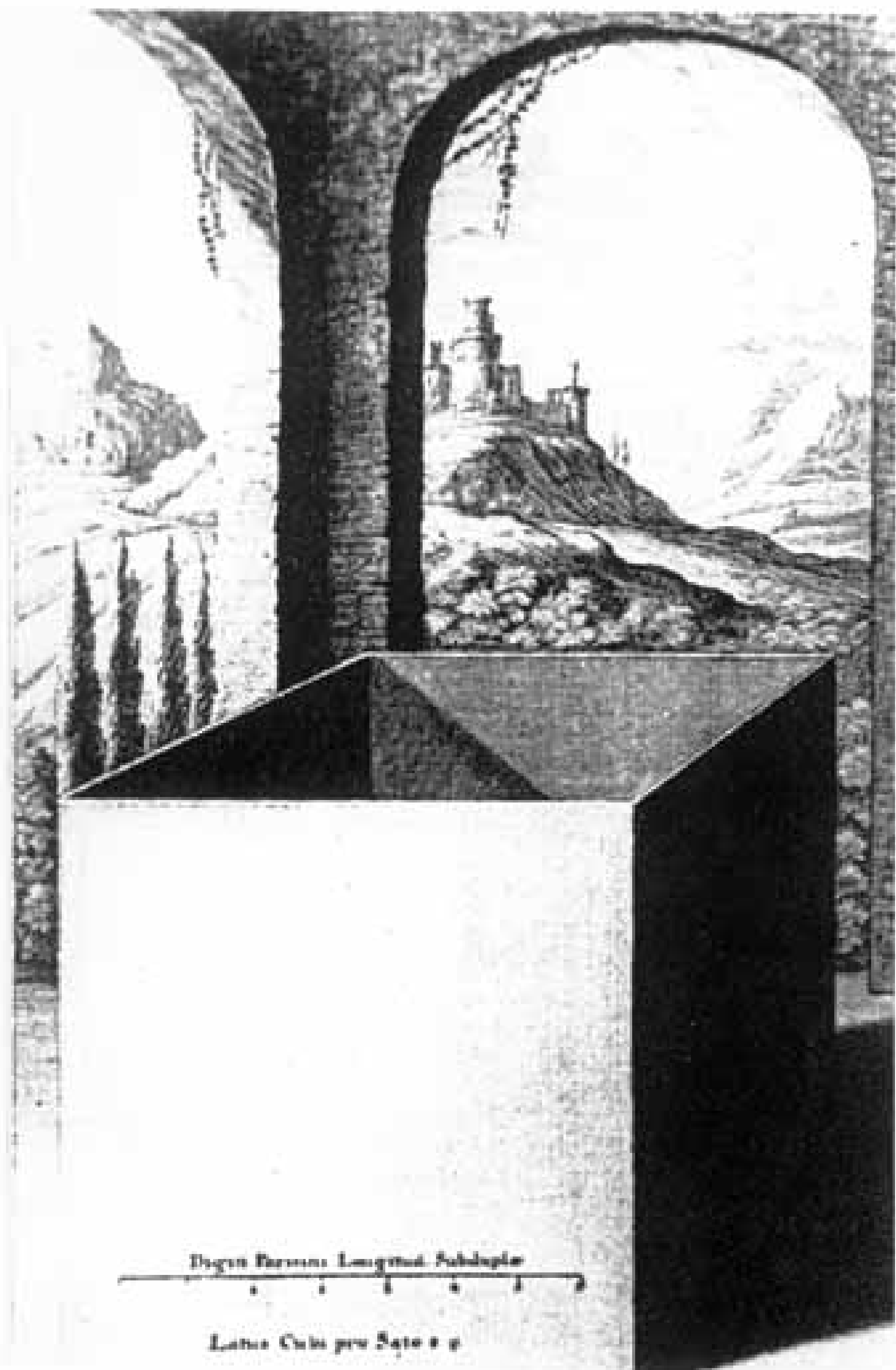
The aim of the Minimalist artists was to demonstrate that, in a work of art, order is neither rationalist nor intentional but is limited to being that which exists in the continuity of certain things placed near others. They propounded that order should be understood as something that is exclusively linked to the facts rather than to any hierarchy or any possible meanings: there is nothing more than what we see and the languages of art do not represent anything other than their own laws and structures.

The Minimalists' incursions into the field of architecture are also influenced by these principles. The two most habitual resources of an architecture of inima - the creation of space through the repetition of equivalent units and a poetics of building materials that affirms the necessary relationship between form and content - took shape as a direct result of their application. In fact, these principles had already been basic pillars of the American architecture of Mies Van der Rohe.

This is the point where, without losing sight of the legacy of the master, we can perhaps understand many of the constructions that the self-proclaimed *minimalist architects* have built over the past decade. Clean, abstract buildings characterised by a search for coherence between the formal structures and the materials of which they are composed and by discarding metaphorical resources in favour of an elementary quality in the external formalisation of the objects, in many cases linked to a recurring configuration of the building in the shape of a box: the box as the optimal way to contain a volume, the box as an abstract enclosure, the box as a neutral container, the box as a mute object... and the box as an attitude of silence.

The aesthetics of silence

From Ad Reinhardt's negative manifesto to the present day, many artists and architects, devotees of the idea that



3. **Definición bíblica del volumen como recinto. Ilustración del Génesis, en Kupferbibel de Scheuchzer (tabla 78, 1732, 1735).**
Biblical definition of volume as an enclosure. Illustration from Genesis in Scheuchzer Kupferbibel, table 78 (1732, 1735)

consagrados a la idea de que el poder del arte estriba en su su poder para negar, consideran que su arma suprema consiste en deslizarse cada vez más hacia un hipotético silencio más hermético y autista.

Mallarmé ya hablaba de como la misión de la poesía consistía en desbloquear con palabras nuestra realidad, mediante la creación de silencios en torno de las cosas. Del mismo modo muchos arquitectos, en la última década, han optado por una actitud de silencio como intencionado contraste a los vanidosos despliegues formales de los arquitectos que, mediante la combinación incontrolada de iconografías de arquitecturas históricas, trataron de recuperar, de forma infructuosa, el camino de la tradición. La arquitectura del silencio, por contraste con la arquitectura de la fragmentación y la superposición postmoderna, trata de constituir una forma de abordar la realidad desde una condición visionaria y pretendidamente ahistórica de la construcción.

El silencio autista,[6] para los arquitectos minimalistas, es una metáfora de la visión limpia, de una visión apropiada para obras que son casi imposibles antes de ser vistas. Detrás de las invocaciones al silencio se oculta un deseo de renovación cultural, y, tal vez, aprendida la lección de los artistas contemporáneos, se oculta un deseo de cierta liberación del arte, (de la arquitectura), respecto de la historia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales.

Pero, a nuestro modo de ver, en todo esto no deja de haber una especie de entusiasta nihilismo propio del arte de nuestro tiempo. Muchos arquitectos, hoy, reconocen el imperativo del silencio, pero igualmente siguen hablando. Al descubrir que no hay tanto que decir, buscan la forma de decir precisamente eso, a pesar de hablar de la negación y el silencio como actitud programática, rara vez la opción del "arquitecto autista" por el silencio llega al extremo de quedar literalmente callado. Lo más común es que continúe hablando, escribiendo, manifestándose, impartiendo doctrina, pero de tal modo, y manera, que su público, estudiantes y arquitectos, no pueda oírlo, o al menos no pueda entenderlo. Susan Sontang en un ensayo de 1967, ironizaba al respecto de esta actitud hipotéticamente silenciosa: "Los diversos públicos han experimentado la mayor parte del arte valioso de nuestro tiempo como un paso hacia el silencio (o hacia la ininteligibilidad, la invisibilidad o la inaudibilidad); como un desmantelamiento de la competencia del artista, de su sentido vocacional responsable... y, por tanto, como una agresión contra esos mismos públicos".[7]

La mirada y la acción

Con la arquitectura del silencio, con la desaparición de las palabras, de *lo verbalizable*, vuelve a tomar importancia *la acción*. Es decir frente al *mirar*, la arquitectura pide ahora más bien *fijar la vista*: "Analicemos la diferencia que existe entre *mirar* y *fijar la vista*. La mirada es voluntaria y también móvil: su intensidad aumenta y disminuye a medida que aborda y luego agota sus focos de interés. El hecho de fijar la vista tiene, esencialmente, una naturaleza compulsiva: es estable, carece de modulaciones, es "fijo".

El arte tradicional invita a mirar. El arte silencioso engendra la necesidad de fijar la vista. El arte silencioso permite -por lo menos en principio- no liberarse de la atención, porque, en principio, no la ha reclamado. El acto de fijar la vista es quizás el punto más alejado de la historia, más próximo a la eternidad, al que puede llegar el arte contemporáneo".[8]

Es una consideración que parece sacada del renacimiento, cuando los pintores holandeses se volcaban no sobre la "ventana a través de la cual se ve una historia" como decía Alberti, sino fijaban la vista sobre las cosas, haciendo desaparecer al espectador; sólo había "presencia". De hecho, un poco más adelante, continúa Susan Sontag: "El espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje. Este no le exige al espectador *comprensión*, ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama,

[1] SUSAN SONTANG. LA ESTETICA DEL SILENCIO. EN ESTILOS RADICALES. (SANTILLANA S.A., MADRID , 1997, P. 56. PRIMERA EDICIÓN STYLES OF RADICAL WILL, 1969).
SUSAN SONTANG. LA ESTETICA DEL SILENCIO. IN ESTILOS RADICALES, SANTILLANA S.A., MADRID, 1997, P.56. 1ST. EDITION: STYLES OF RADICAL WILL (1969)

[2] IMAGEN EXTRAIDA DEL DE LA REVISTA RASSEGNA Nº 1, (ED. C.I.P.I.A. S.R.L., 1979, BOLONIA).
ILLUSTRATION TAKEN FROM THE JOURNAL RASSEGNA, Nº 1, ED. C.I.P.I.A. S.R.L., BOLOGNA (1979)

[3] ATHANASIUS KIRCHER, TOPOGRAFIA PARADISI TERRESTRIS JUXTA MENTEM ET CONJECTURAS AUTHORIS". EN ARCA NOE..., AMSTELODAMI, JANSSONIO-WAESBERGIANA, (1675).
ATHANASIUS KIRCHER, TOPOGRAPHIA PARADISI TERRESTRIS JUXTA MENTEM ET CONJECTURAS AUTHORIS IN ARCA NOE ... AMSTELODAMI, JANSSONIO WAESBERGIANA (1675)

[4] A.ROTH ZWEI WOHNHÄUSER VON LE CORBUSIER UND PIERRE JEANNERET (AKAD VERLAG FR. WEDEKIND, STUTTGART 1927).
A. ROTH, ZWEI WOHNHÄUSER VON LE CORBUSIER UND PIERRE JEANNERET, AKAD. VERLAG FR. WEDEKIND, STUTTGART (1927)

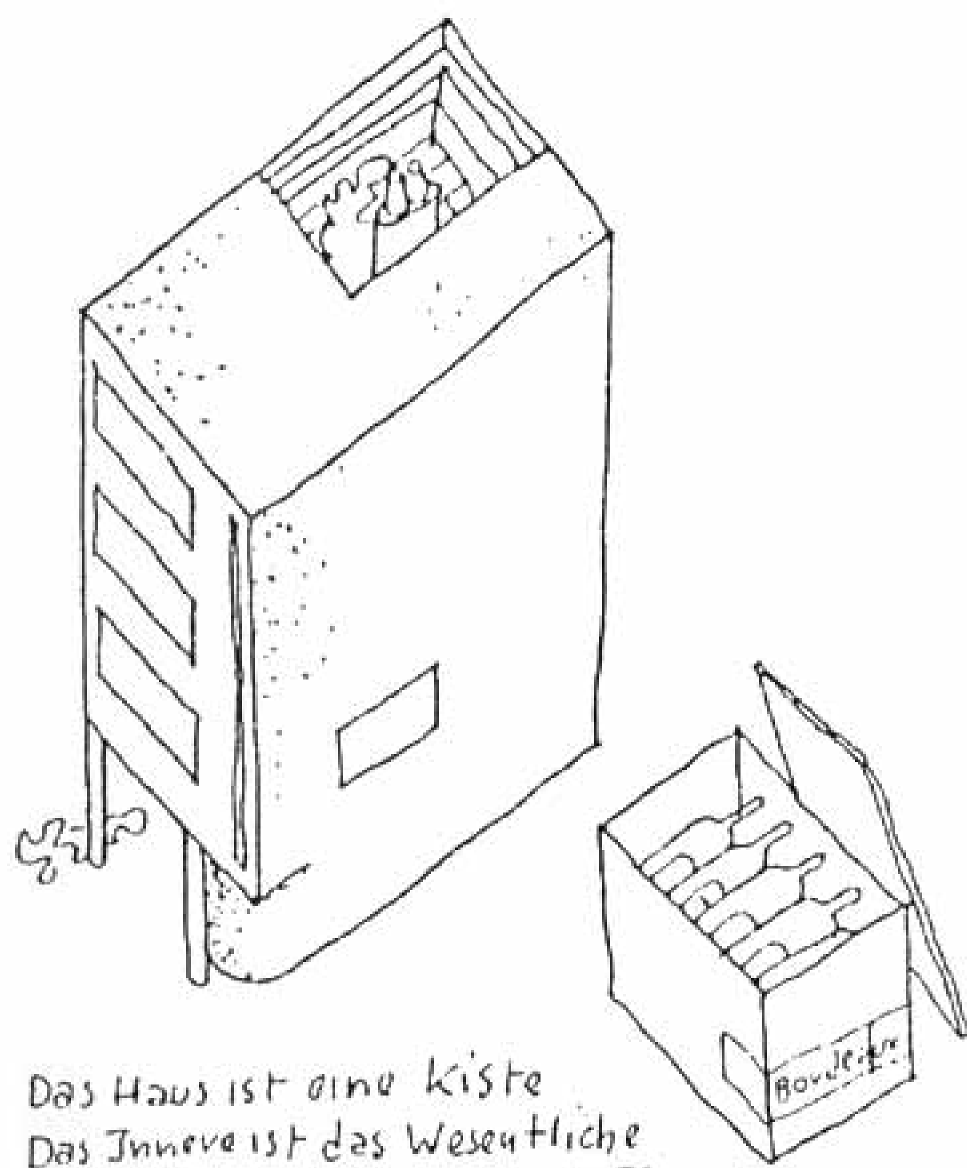
[5] DEFINICIÓN BÍBLICA DEL VOLUMEN COMO RECINTO. ILUSTRACIÓN DEL GÉNESIS, EN KUPFERBIBEL DE SCHEUCHZER (TABLA 78, 1732, 1735).
BIBLICAL DEFINITION OF VOLUME AS AN ENCLOSURE. ILLUSTRATION FROM GENESIS IN SCHEUCHZER KUPFERBIBEL, TABLE 78 (1732, 1735)

[6] "SOLIDOS HERMÉTICOS, ABSTRACCIÓN MINIMALISTA E INMATERIALES TRANSPARENCIAS: ESTOS SON LOS MATERIALES DEL AUTISMO DISCIPLINADO Y DISCIPLINAR". LUIS FERNÁNDEZ GALIANO, APOLINEOS Y DIONISIACOS ANTE LA ARQUITECTURA DE MASAS. (CIRCO Nº 28, CIRCO M.R.T.COOP, MADRID, P.3.).
"SOLIDOS HERMETICOS, ABSTRACCIÓN MINIMALISTA E INMATERIALES TRANSPARENCIAS: ESTOS SON LOS MATERIALES DEL AUTISMO DISCIPLINADO Y DISCIPLINAR" (HERMETIC SOLIDS, MINIMALIST ABSTRACTION AND IMMATERIAL TRANSPARENCIES: THESE ARE THE MATERIALS OF DISCIPLINED AND DISCIPLINARY AUTISM). LUIS FERNÁNDEZ GALIANO, APOLINEOS Y DIONISIACOS ANTE LA ARQUITECTURA DE MASAS, CIRCO Nº28, CIRCO M.R.T. COOP, MADRID, P.3

[7] SUSAN SONTANG. (OP. CIT. P. 19).

[8] SUSAN SONTANG. (OP. CIT. P. 30).

[9] SUSAN SONTANG. (OP. CIT. P. 31).



4. "La casa es una caja. Lo importante es lo que hay dentro." Imagen extraída de A.Roth Zwei Wohnhäuser von le Corbusier und Pierre Jeanneret (Akad.Verlag Fr. Wedekind, Stuttgart 1927)
"The house is a box. What is important **is what is inside it"**. Source: A. Roth, **Zwei Wohnhäuser** von Le Corbusier **und Pierre Jeanneret**, Akad. Verlag Fr. **Wedekind, Stuttgart** (1927)

5. Athanasius Kircher, Topografia Paradisi Terrestris Juxta Mentem et Conjecturas Authoris" en Arca Noë..., Amstelodami, Janssonio-Waesbergiana, (1675).
Athanasius Kircher, Topographia **Paradisi** Terrestris **Juxta Mentem et Conjecturas Authoris** in Arca Noë... **Amstelodami**, Janssonio-**Waesbergiana** (1675)



the power of art lies in its power to deny, consider that their supreme weapon lies in steadily inching towards a hypothetical silence that is increasingly hermetic and autistic.

Mallarmé had already talked about the mission of poetry being to use words to unblock reality by creating silences around things. In the same way, many architects over the last decade have opted for an attitude of silence, in intentional contrast to the vain formal displays of those architects who were unfruitfully trying to return to the path of tradition with uncontrolled combinations of iconographies culled from the history of architecture. In contrast to the architecture of post-modernist fragmentation and superposition, the architecture of silence attempts to constitute a way of approaching reality based on the visionary and allegedly a-historical condition of construction.

Autistic silence,[6] for the minimalist architects, is a metaphor of limpid vision, of a vision that is appropriate for works that are almost impossible until they are seen. Behind the call for silence there lies a hidden desire for cultural renewal and, perhaps, a lesson learnt from contemporary artists, a hidden desire for a certain liberation of art (of architecture) from history, a liberation of the mind from its perceptual and intellectual limitations.

However, to our mind, all this is not without a kind of enthusiastic nihilism that is typical of the art of our times. Many architects now recognise that silence is imperative, but nonetheless continue to talk. When they discover that there is not so much to say they try to find a way of saying exactly this. Even though they speak of negation and silence as their underlying position, the "autistic architects" rarely take their opting for silence to the extreme of actually, literally, remaining silent. They usually carry on talking, writing, expressing their opinions, imparting doctrines, but in such a way that their public, students and other architects, cannot hear them, or at any rate cannot understand them. In a 1967 essay, Susan Sontang wrote ironically of this hypothetically silent attitude: "The various publics have experienced most of the worthwhile art of out time as a step towards silence (or towards unintelligibility, invisibility or inaudibility), as a demolition of the artists' competence and sense of responsibility in their calling... and, consequently, as an aggression against these same publics".[7]

Looking and acting

With the architecture of silence, with the disappearance of words, of *what can be verbalised*, *action* takes on a new importance. In other words, as opposed to *looking*, architecture now asks rather that we *notice*: "Let us analyse the difference between *looking* and *noticing*. Looking is voluntary and is also changeable: its intensity rises and falls as it takes in and then exhausts its centres of interest. The fact of noticing is essentially compulsive in nature: it is stable, without modulations, "fixed".

Traditional art invites us to look. Silent art engenders the need to notice. Silent art – at least in principle – means that we do not have to free ourselves from paying attention because in principle it has not made any claims on our attention. The act of noticing is perhaps the furthest away from history, the closest to eternity, that contemporary art can reach".[8]

This reflection appears to come straight out of the Renaissance, when instead of the "window through which a story can be seen", as Alberti had it, the Dutch painters threw themselves into noticing things, making the spectator disappear: there was only a "presence". Indeed, a little further on Susan Sontang writes: "The spectator should approach art in the same way as a landscape. A landscape does not demand the viewer's *understanding* or attributions of transcendence or anxieties and empathies;

más bien, en su ausencia, y le pide que no agregue nada a él, al paisaje." ¿No es esta una descripción bastante ajustada de ese ejercicio de *fijar la vista* propio de los *paisajes holandeses*?

Quizá no es extraño que esta arquitectura de nuestros días alcance su mayor vitalidad precisamente en Holanda. Frente a un cierto tiempo de espera que existe en el sur de Europa, la sociedad, las instituciones del norte de Europa, de Holanda, se han identificado fuertemente con una arquitectura caracterizada a la vez por *el silencio* y *la acción*.

Ahora bien, ¿Cómo evitar que este proceso que nos enseña sobre la apariencia de las cosas no se convierta, como decíamos al principio, en un continuo socavar de nuestras premisas que acabe en la desesperación o la carcajada? Quizá deberíamos rastrear las necesidades técnicas como aquello que tiene un mayor potencial arquitectónico, extraer de lo exigible una nueva poética.

La arquitectura, hoy, se vuelca sobre lo exterior y crea, al amparo de necesidades energéticas un espacio de membrana exterior profunda, como superposición de superficies. De este modo vuelve a aparecer la caja pero ahora ya no es lo importante lo que hay dentro, sino la caja en sí misma, un territorio virgen, atractivo por las implicaciones arquitectónicas que conlleva la resolución de unas necesidades técnicas: el perfeccionamiento del aislamiento acústico, la utilización de sistemas de climatización tipo edredón, la capacidad de mantenimiento de los exteriores, la creación de espacios sombreados o ventilados que eviten costes energéticos, la necesidad de la transparencia o las exigencias de la publicidad. Todo esto ha devuelto el protagonismo a los planos de la fachada, pero en ellos no ha ocurrido sino aquello que ha acontecido al arte moderno. Si el arte –y las fachadas antiguas– se volcaban sobre *el mirar*, el arte moderno –como la arquitectura y los planos de las cajas– se vuelcan hoy sobre *la acción*.

Son planos exteriores en los que ha desaparecido *la mirada estática*, y el contenido se ha volcado sobre *el hacer*; son el sistema de una actividad, un mirador donde la actividad se desarrolla volcándose sobre el espacio exterior, desde la movilidad propia de nuestros días se expresa.

Por otra parte, los edificios empiezan a desdibujar su escala, introducen la topografía en su interior, se alargan de los ejes, se definen por planos y superficies, se tallan y muestran sus cortes, olvidan la distancia del terreno y en él se sumergen, adoptan, en definitiva, la compostura de un paisaje. Aquellos dos rastros que guiaron la arquitectura durante el siglo –*la máquina* y *lo orgánico*– han dejado paso a *lo geológico*. Empujada por la pujanza de la ecología, la arquitectura se acerca a la naturaleza, quisiera convertirse en paisaje, desdibujar sus fronteras con la naturaleza. ¡Imaginemos a nuestro recuerdo el paisaje artificial del Museo Guggenheim de Ghery, o la reformulación del suelo en la Terminal en Yokohama de Zaera. Y pensemos en los trabajos de los holandeses MVRDV, donde a la vez se superponen estas dos tendencias: la *activación del suelo* y la *activación de las fachadas*: los planos horizontales de las oficinas se han convertido en superficies atléticas, y aquello que separa al edificio del exterior extrae sus formas de las necesidades técnicas, los *paisajes de datos*.

Es una actividad que sugiere que la arquitectura ya no es *algo para mirar*, como vanamente pretendieron los años ochenta, sino que empieza a entender que en su dinamismo, en su acercamiento a los atributos de la naturaleza, es más bien *algo que nos mira*, como las nubes que cambian tanto como los lienzos de las fachadas o los árboles, algo medio vivo, como aquella arquitectura, como aquel *proyecto de arquitectura*, que imaginó Dalí, y que nos mira de forma múltiple y activa...

Madrid, primavera de 1998.

what it calls for, rather, is the absence of these, asking the viewer not to add anything to it." Is this not a fairly accurate description of the exercise in *watching* that characterised the *Dutch landscapes*?

Perhaps we should not be surprised that this architecture of our times is at its most vital precisely in Holland. Compared to a certain wait-and-see period in Southern Europe, Holland's Northern European society and institutions identify strongly with this architecture that is characterised at the same time by *silence* and by *action*.

Nevertheless, the question mentioned at the beginning arises: how can we prevent this process that shows us into the appearance of things from becoming a continual undermining of our premises that will end in desperation or a roar of laughter? Perhaps we should investigate the technical requirements as the aspect with the greatest architectural potential and derive a new poetics from what may be demanded of us.

Architecture today has thrown itself into the exterior. Under the mantle of energy-saving requirements it creates a space with a deep external membrane, like superposed surfaces. Consequently the box reappears, but what is important is no longer what is inside but the box itself, a virgin territory that is attractive because of the architectural implications of solving certain technical requirements: perfecting the acoustic insulation, using the cavity of the wall as an air-conditioned duvet or "quilt", making exteriors maintainable, creating shady or airy spaces that will reduce energy costs, responding to the need for openness and the advertising requirements. All these factors have pushed the design of the façade back onto the centre of the stage, but nothing has happened here that has not happened to modern art. Before, art (and the old façades) concentrated on *looking*; nowadays, modern art (like architecture and the drawings of boxes) is geared towards *action*.

The static gaze has disappeared from these exterior planes and their content revolves around *doing*. They are the headquarters of an activity, a balcony where activities are carried out, looking out over the external space where the mobility that characterises our times is staged.

At the same time, the scale of the building is becoming blurred and topography invades their interior. They distance axes and are defined by planes and surfaces; they are cut and show their cut edges, they forget about distancing themselves from the lie of the land and submerge themselves in it. In short, they take on the make-up of a landscape. The two lode stars that have guided this century's architecture –*machine* and *organic*– have given way to *geological*. The strength of the environmentalist movement has pushed architecture closer to Nature. It wants to become landscape, to blur the limits between itself and Nature (this brings to mind the artificial landscape of Ghery's Guggenheim Museum or the reformulation of the ground in Zaera's Yokohama Terminal, or the work of the Dutch MVRDV, where the two trends, *activation of the ground* and *activation of the façades*, are superimposed): the offices' horizontal planes become athletic surfaces and what separates the building from the exterior derives its forms from the technical requirements, the *data landscapes*.

This activity suggests that architecture is no longer something *to be looked at*, as the eighties vainly sought to make it, but is beginning to understand that in its dynamism and its greater closeness to the attributes of Nature it is, rather, something *that looks at us*. Like the ever-changing clouds and signs on the façades and trees, it is something that is half alive, like the architecture or *architecture project* that Dalí imagined, and it looks at us in a [illegible] and active way...

Madrid, Spring 1998



Salvador Dalí. Proyecto de arquitectura, 1976.
Salvador Dalí. Project for architecture, 1976.

más bien, es su ausencia, y le pide que no agregue nada a él, al paisaje.” ¿No es esta una descripción bastante ajustada de ese ejercicio de *fijar la vista* propia de los *paisajes holandeses*?

Quizás no es extraño que esta arquitectura de nuestros días alcance su mayor vitalidad precisamente en Holanda; frente a un cierto compás de espera que existe en el sur de Europa, la sociedad, las instituciones del norte de Europa, de Holanda, se han identificado firmemente con esta arquitectura caracterizada a la vez por *el silencio* y *la acción*.

Ahora bien, ¿Como evitar que este proceso que nos vuelca sobre la apariencia de las cosas no se convierta, como decíamos al principio, en un continuo socavar de nuestras premisas que acabe en la desesperación o la carcajada? Quizás debiéramos rastrear las necesidades técnicas como aquello que tiene un mayor potencial arquitectónico, extraer de lo exigible una nueva poética.

La arquitectura, hoy, se vuelca sobre lo exterior y crea, al amparo de necesidades energéticas un espacio de membrana exterior profunda, como superposición de superficies. De este modo vuelve a aparecer la caja: pero ahora ya no es lo importante lo que hay dentro, sino la caja en si misma, un territorio virgen, atractivo por las implicaciones arquitectónicas que conllevan la resolución de unas necesidades técnicas: el perfeccionamiento del aislamiento acústico, la utilización de sistemas de climatización tipo edredón, la capacidad de mantenimiento de los exteriores, la creación de espacios sombreados o ventilados que eviten costes energéticos, la necesidad de la transparencia o las exigencias de la publicidad. Todo esto ha devuelto el protagonismo a los planos de la fachada, pero en ellos no ha ocurrido sino aquello que ha acontecido al arte moderno: Si el arte –y las fachadas antiguas– se volcaban sobre *el mirar*, el arte moderno– como la arquitectura y los planos de las cajas– se vuelcan hoy sobre *la acción*.

Son planos exteriores en los que ha desaparecido *la mirada estática*, y el contenido se ha volcado sobre *el hacer*, son el asiento de una actividad, un mirador donde la actividad se desarrolla, volcándose sobre el espacio exterior, donde la movilidad propia de nuestros días se representa.

Por otra parte, los edificios empiezan a desdibujar su escala, introducen la topografía en su interior, reniegan de los ejes, se definen por planos y superficies, se tallan y muestran sus cortes, olvidan la distancia del terreno y en el se sumergen, adoptan, en definitiva, la compostura de un paisaje. Aquellos dos nortes que guiaron la arquitectura durante el siglo –*la máquina* y *lo orgánico*– han dejado paso a *lo geológico*. Empujada por la pujanza de la ecología, la arquitectura se acerca a la naturaleza, quisiera convertirse en paisaje, desdibujar sus fronteras con la naturaleza, (traigamos a nuestro recuerdo el paisaje artificial del Museo Guggenheim de Ghery, o la reformulación del suelo en la Terminal en Yokohama de Zaera. Y pensemos en los trabajos de los holandeses MVRDV, donde a la vez se superponen estas dos tendencias: la *activación del suelo* y la *activación de las fachadas*: los planos horizontales de las oficinas se han convertido en superficies atléticas, y aquello que separa al edificio del exterior extrae sus formas de las necesidades técnicas, los *paisajes de datos*).

Es una actividad que sugiere que la arquitectura ya no es *algo para mirar*, como vanamente pretendieron los años ochenta, sino que empieza a entender que en su dinamismo, en su acercamiento a los atributos de la naturaleza, es más bien *algo que nos mira*, como las nubes que cambian tanto como las letras de las fachadas o los árboles, algo medio vivo, como aquella arquitectura, como aquel *proyecto de arquitectura*, que imaginó Dalí, y que nos mira de forma múltiple y activa...

Madrid, primavera de 1998.

what it calls for, rather, is the absence of these, asking the viewer not to add anything to it.” Is this not a fairly accurate description of the exercise in *noticing* that characterised the *Dutch landscapes*?

Perhaps we should not be surprised that this architecture of our times is at its most vital precisely in Holland. Compared to a certain wait-and-see period in Southern Europe, Holland's Northern European society and institutions identify strongly with this architecture that is characterised at the same time by *silence* and by *action*.

Nevertheless, the question mentioned at the beginning arises: how can we prevent this process that throws us into the appearance of things from becoming a continual undermining of our premises that will end in desperation or a roar of laughter? Perhaps we should investigate the technical requirements as the aspect with the greatest architectural potential and derive a new poetics from what may be demanded of us.

Architecture today has thrown itself into the exterior. Under the mantle of energy-saving requirements it creates a space with a deep external membrane, like superposed surfaces. Consequently, the box reappears, but what is important is no longer what is inside but the box itself, a virgin territory that is attractive because of the architectural implications of solving certain technical requirements: perfecting the acoustic insulation, using the cavity of the wall as an air-conditioned sleeve or "quilt", making exteriors maintainable, creating shady or airy spaces that will reduce energy costs, responding to the need for openness and the advertising requirements. All these factors have pushed the design of the façade back onto the centre of the stage, but nothing has happened here that has not happened to modern art: before, art (and the old façades) concentrated on *looking*, nowadays, modern art (like architecture and the drawings of boxes) is geared towards *action*.

The *static gaze* has disappeared from these exterior planes and their content revolves around *doing*. They are the headquarters of an activity, a balcony where activities are carried out, looking out over the external space where the mobility that characterises our times is staged.

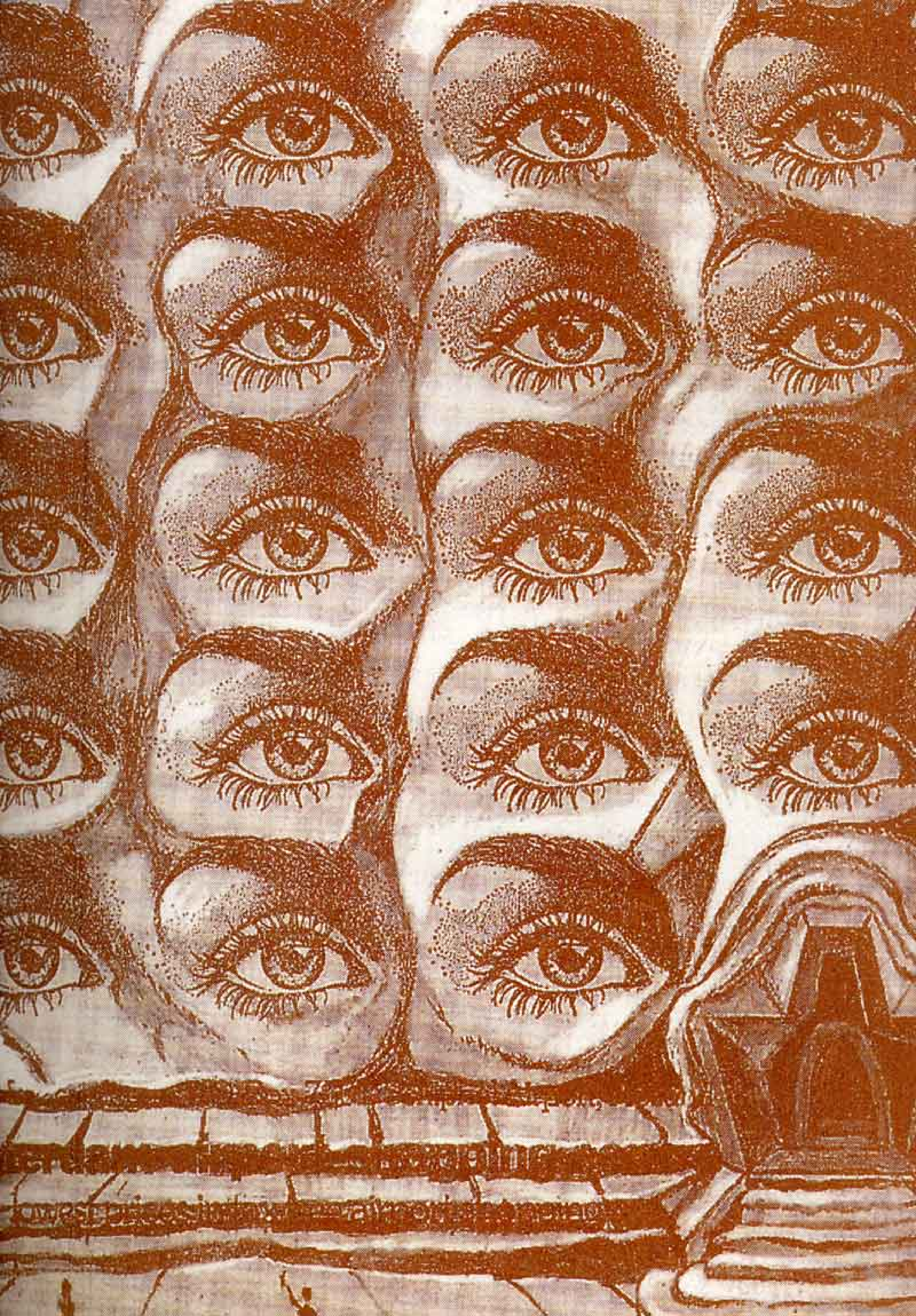
At the same time, the scale of the buildings is becoming blurred and topography invades their interior. They disown axes and are defined by planes and surfaces, they are cut and show their cut edges, they forget about distancing themselves from the lie of the land and submerge themselves in it. In short, they take on the make-up of a landscape. The two lode stars that have guided this century's architecture –*machine* and *organic* – have given way to *geological*. The strength of the environmentalist movement has pushed architecture closer to Nature. It wants to become landscape, to blur the limits between itself and Nature (this brings to mind the artificial landscape of Ghery's Guggenheim Museum or the reformulation of the ground in Zaera's Yokohama Terminal, or the work of the Dutch MVRDV, where the two trends, *activation of the ground* and *activation of the façades*, are superimposed: the offices' horizontal planes become athletic surfaces and what separates the building from the exterior derives its forms from the technical requirements, the *data landscapes*).

This activity suggests that architecture is no longer *something to be looked at*, as the eighties vainly sought to make it, but is beginning to understand that in its dynamism and its greater closeness to the attributes of Nature it is, rather, *something that looks at us*. Like the ever-changing clouds and signs on the façades and trees, it is something that is half alive, like the architecture or *architecture project* that Dalí imagined, and it looks at us in a protean and active way...

Madrid, Spring 1998



6. Salvador Dalí, Projecto de arquitectura, (1976).
Salvador Dalí, Proyecto de arquitectura (1976)





Interpretaciones

Interpretations

Hay una experiencia que los architectos practicamos en exceso en ella, que a mi me parece decesiva de la que me gustaria hablar como forma de introducción a los proyectos de esta publicación. En ESA conversación, su tono y sus registros, que habla y habla de arquitectura con nuestros amigos arquitectos.

Se participa en ella casi sin darse cuenta y la arquitectura adquiere allí paulatinamente una relación reciproqua con nosotros. La conversación en tono fascinante y desenfadado extiende y transforma sin desconfianza ni ocultamiento lo personal y lo propio hacía lo profesional para pasar a renglón seguido a mostrar como rebotan en las trayectorías de las arquitecturas que hacemos los ciclos, las bajas y las altas de cada biografía.

Entusiasmados y llenos de espectivas o con un punto de inevitable pesimismo defendamos nuestra elasticidad vital y nuestras filaciones mas queridas con la misma intensidad que le reprochamos al mundo cada una de las mutilaciones que a veces nos impone. Metidos en las palabras, las nuestras y las de los otros, dejamos que la conversación nos recorra y recorra nuestra experiencia. Y ese recorrido, cuando se hace con la generosidad y la amplitud que no oculta ninguna desconfianza entre nosotros y nuestro trabajo es una forma saturada de conocimientos, tal vez la única desde la que realmente es posible entender e interpretar todas las otras.

En arquitectura las cosas no son verdaderas pero pueden ser realmente ciertas. Esta es una diferencia decesiva y sólo la experiencia de esa "conversación" la la desarolla de una manera completa. Es en esa transparencia que la conversación propone entre yo y lo que yo hago, entre lo público y lo privado "cuerpo y piedra", donde se revela todo el fondo y la elasticidad vital que la voluntad de innovar y la apertura al futuro require. Es en los compromisos intelectuales que rodean esa transparencia y esa sucession indiscriminada y desordenada de argumento la estructura argumental mas completa que permite que desde el origen,el proyecto sea una volundad de intergrar en el como conjuntos sistemáticos y no como impulsos, todo lo que uno sabe acerca de esas experiencias básicas que son espacio y tiempo.

Son los escritos que asii nos llegan los que nos emocionan como nos emocioman las arquitecturas. Son ellos a los recorremos para solicitar clavidencia y donde mejor entedemos la libertad de la diferencia. Es allí donde se hacen afines personas y arquitecturas distintas donde las ideas transparentas otras ideas, unas arquitecturas a las otras o unos arquitectos a otros, como un fondo palpable, reconocible, ordenado que acaba haciendo verdad, siempre, el proyecto y la arquitecuta.

Estos podrian ser tres momentos en mi trabajo de ese processo.

1) Siempre sucede así en la conversacion. Codera será siempre la casa Ugalde o las viviendas en la Barceloneta, sota el gimnasio Maravillas o Tarragona, A. Vilaplana la plaza de Sans, Enric ésto, Alejandro lo otro y así sucesivamente. Al juntar nombre de obra la conversacion busca incorporar sobre esas obras de referencía en las que la arquitectura vuelve realmente a aprender cada vez a andar, todos los otros movimientos intermedios, todos los momentos que acaban construyendo y significando para nosotros y para los demás incluso si se equivoca.

1.2) Esas obras de identificación han encontrado, mucha veces por azar, esa estrutura dentro de la cual se integraba todo lo que el arquitecto sabía sobre la arquitectura y el proyecto. En ellas se ha volcado sin resistencia alguna una esfuerzo considerable por distanciarse de los procidimientos usuales del trabajar y que nos obligan a renunciar a más de un tercio y a veces, incluso, a la mitad de lo que sabemos, y que nos permiten convertir lo verdadero (de la realidad) en lo real (del proyecto).

2.3) Esas arquitecturas, al no rechazar nada de su tiempo precisan en cada figura de su trayectoria la manera como la libertad condensa el tiempo cultural en una forma de belleza. (Para quien se extrañe. ¿de verdad hay quien cree que hay sitio para otra cosa en nuestro trabajo?). Y en esa densidad y esa espesura lo que las convierte en certezas que los unos y los otros reconocen como cimientos.

3.4) Las Autillas, la Pajarera, la Biblioteca son momentos de mi trabajo que quiero entender que en algo participan de esa experiencias. Disposiciones de argumentos especialmente felices, completos llenos de fidelidades y confianzas en las pluralidades de los razonamientos, los más neutros y las más activos, los mäs proximos y los mäs remotos, de mi trabajo por un lado, y yo por otro.

Los otros trabajos existen como constelaciones que con derecho propio testifican

la existencia de esas obras diciendo que las unas sin las otras no existirian. Y son esos trabajos que tratan de explorar con una elasticidad vital e intelectual nueva los espacios y las palabras de riesgo, los lugares de transformación de las entidades lo que nos hace, a nosotros y a ellos, más conscientes del valor espléndido de la duda y de la pelea.

(memoria reescrita en 1997)

LAS AULILLAS

No fueron sólo esenciales en aquel momento de mi trabajo por acercarse a la solución, creo que acertada del problema de la ampliación del Centro de E.G.B que habia construido bastantes años antes, sino porque me proporcionaron esa sensacion de PODER arquitectura para responder y resolver acertadamnete un problema. Fue una sensación estante y sólida en los que los datos fisicos que se manejaban (sombra, luz, trabajo, historia y relación con la otra obra, detrás, delante, etc) adquirieron una relacion tan saturada con lo que yo creia que era arquitecutra y con lo que yo queria resolver que siempre, tanto el processo como el resultatdo, han sido desde entonces una referencia en mi trabajo.

(memoria reescrita para esta publicación en 1997)

LA PAJARERA

Fue una experiencia impresionante de trabajo con Enric Serra. De una manera muy radical el proceso iba adentrándose a un resultado extraño, perro elastico abierto. Los más profundos estratos de las imagenes de las palabras UNA PAJAREARA eran sustituidos por otras con una contextura distinta, insólita, pero no impossible "Aquello" era una pajadera, o una de sus possibilidades. y así fue reconocida.

El trabajo nos sedujo a explorar termas que nos interesaron mucho desde el principio, comolas formas y sus modificaciones, relaciones entre continente y contenido, o "los trasirondos" especiales y matericos entre metracrilato y lycra.Toda la confianza en la libertad que se desrolló detrás de aquells transparencias cambiantes nos ayudaron enormemnte a cuestionar el concepto de experiencia en en el trabajo y entenderlo más como una liberacion. de resistencias dispuestas a valorar más la organizacion y acumulacion de recursos espacio/temorales que la forma en si misma,por brillante que esta fuera. Al final, la forma, que no existe, fue la de una pajarera.

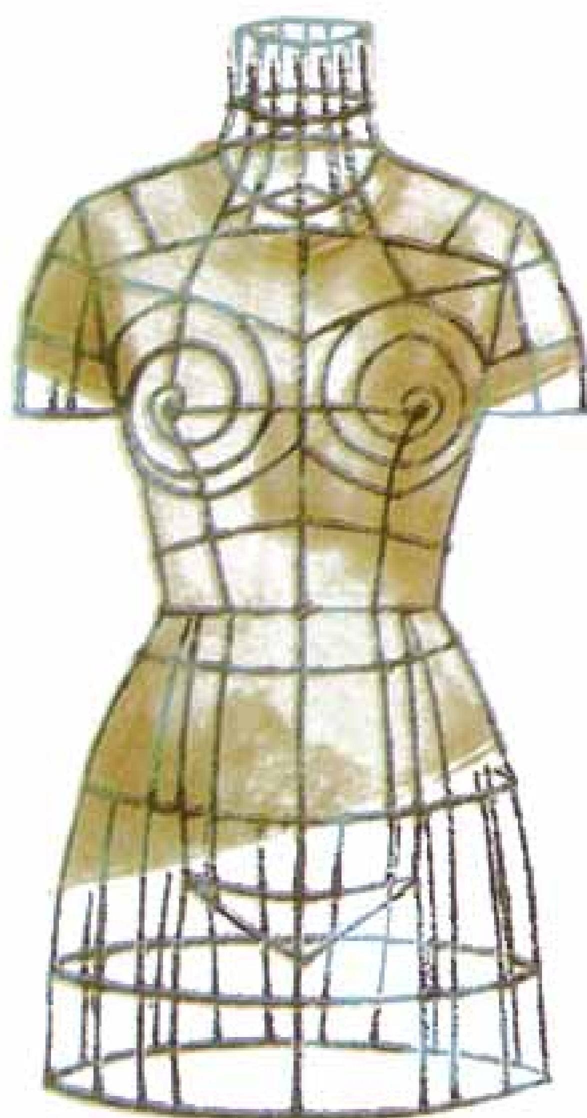
(memoria reescrita en septiembre de 1997)

LA BIBLIOTECA

Lo essencial de este trabajo fue la confianza extrema en la possibilidad de que al menos en dos órdenes de sucessos la transparencia entre arquitectura y realidad debía y podía ser "perfecta": Esos órdenes fueron el profundo rastrear en las condiciones culturales para desarollar un trabajo como dispositivo multiple de actividades culturales, no de formas, y el esfuerzo final por dejar fijada una de las infinitas possibilidades de la forma cuando ella ha quedado desprovista de todas sus responsabilidades, y se dedica, hedonistamente a hablarnos del adorno o sea de lo...

Practicamos en ese processo una poresidad y una curiosidad, que aún hoy acuerdo como fascinantes. El listado de necesidades fueron configurándose como un programa, es decir como un respectivo que estableciia relaciones de jerarquia por un lado y de relacion por otro.

Así fue estableciéndose lo que depués hemos atentido como una estructura de sucesos la manera como lo previsto y lo improvisto, las acciones "otras" desarolladas más alta de las implicitas en los distintos ordenes del programa iban a generar un uso y una imagen de la biblitoeca en así que todos los rituales que se establecen dentro de la arquitectura encontraban acomodo hasta el punto de asi el factor decisivo de definicion de la figura de la trayectoria del proyect.



There is an experience we architects have and practise, to which we do not pay too much attention but which to me seems decisive. I would like to talk about it as a way of introducing the projects presented in this publication. What I am talking about is THAT conversation and its tenor and registers, the conversation that talks and talks about architecture to our architect friends.Almost without realising it we take part in this conversation through which architecture gradually acquires a reciprocal relationship with us. This fascinating informal conversation extends and transforms what is private and personal into the professional realm without mistrust or concealment, and straight away goes on to show how the cycles, the low points and high points of each of our lives, reverberate in the course of the architectures we create.

Full of enthusiasm and hope or with a touch of inevitable pessimism, we defend our living flexibility and our dearest influences with the same intensity with which we take the world to task for each of the mutilations it sometimes imposes on us. Immersed in our own words and those of the others, we allow this conversation to range over ourselves and our experience. When it takes place with generosity and breadth, not concealing any mistrust between ourselves and our work, this is a path that is brimming with knowledge. It may be the only way in which it is really possible to understand and interpret that of all the others.

In architecture, things are not true but they can be *really* certain. This is a decisive difference that only the experience of THIS "conversation" can develop fully. The transparency the conversation proposes, between myself and what I do, between what is public and what is private, "body and stone", in a reciprocal "seeing through", reveals the background and the living flexibility that are a requisite for openness towards the future and a will to innovate. The intellectual commitment that embraces this transparency and this indiscriminate and unruly succession of arguments underlies the highly comprehensive reasoning structure that enables the project, from the start, to be the will to incorporate into it, as systematic sets rather than impulses, *everything one knows* about the basic experiences that are space and time.

The writings that reach us in this way are the ones that move us in the same way that architecture moves us. They are the ones to which we turn for a clear-sighted view, those where we best understand the freedom in this difference. They are where different people and different architectures become akin, where we see ideas shining through other ideas, architectures through architectures and architects through architects as a palpable, recognisable and orderly background that always, in the end, makes the project and the architecture true.

The following could be three moments in my working out of this process:

1. It always happens this way in the conversation: Coderch will always be the Ugalde house or the Barceloneta housing, Sota the Maravillas gymnasium or Tarragona, A. Viaplana is Sans square, Enric is this, Alejandro is that, and so on. By associating the name and the work the conversation tries to use these works, where again and again architecture really learns how to walk anew, as reference points around which it can fit all the other intermediate movements, all the moments that turn out to be constructive and have meaning for us and for others, even if it is mistaken.

1. 2. The works we identify encountered, often by chance, the structure in which everything the architect knew about architecture and about the project was integrated. Here there was no resistance to the considerable effort that was put into standing aside from the usual working methods that force us to relinquish more than a third, sometimes even half, of what we know, enabling us to turn what is true (reality) into what is real (the project).

2. 3. By not rejecting anything that is of their time these architectures define the way in which liberty condenses the cultural moment into a form of beauty in each figure on their path. (To those who are surprised: Is there really anyone who believes that there is room for anything else in our work?). It is this density and this thickness that transform them into the certainties that all sides recognise as a foundation.

3. 4. The Aulillas, the Pajarera, the Biblioteca... These are moments of my work that, I would like to think, share in these experiences in some way. They are particularly happy arrangements of arguments, complete, full of faithfulness to and trust in the plurality of reasonings, the most neutral and the most active, the nearest and the furthest, those of my work on the one hand and myself on the other.

The other works are like constellations, testifying in their own right to the existence of these works, saying that the one would not exist without the other. These are the works that attempt to explore the spaces and works of risk, the places of transformation of entities, with a new living and mental flexibility. This makes both us and them more aware of the splendid value of doubt and struggle.

LAS AULILLAS [THE LITTLE CLASSROOMS]

Were not only essential at that moment of my work because of their approach to solving (successfully, I believe) the problem of extending the primary school I had built quite some time earlier, but also because they gave me that feeling of the POWER of architecture to address a problem and solve it successfully. It was a solid and definite feeling; the physical data with which I was working (shade, light, work, history and relationship with the existing work, rear, front, etc.) acquired such a saturated relationship with what I believed architecture to be and with what I wanted to solve that Las Aulillas, both the process and the result, has been a reference point in my work ever since.

LA PAJARERA [THE AVIARY]

Was an experience of working with Enric Serra that made a great impression on me. In a very radical way the process penetrated inwards towards a result that was strange but elastic, free, open. The deepest strata of the images of the words AN AVIARY were replaced by others which had a different contexture, an unusual but not impossible one. "That" was an aviary, or one of its possibilities. And as such it was recognised.

This work seduced us into exploring themes that had greatly interested us from the start, such as forms and their modification, the relationship between container and content or the spatial and material "undertones" between perspex and lycra. All the confidence in our freedom that developed behind those changing transparencies was enormously helpful in our questioning of the concept of experience in our work and understanding it more as a freedom from those resistances that tend to place a greater value on the organisation and accumulation of space/time resources than on the form in itself, however brilliant.

In the end, the form, which does not exist, was that of an aviary.

LA BIBLIOTECA [THE LIBRARY]

What was essential in this work was an overwhelming confidence in the possibility that, in two orders of events at least, the transparency between architecture and reality should and could be "perfect". The orders in question were the thorough tracing of cultural conditions in order to develop the work as a multiple device for cultural activities, not forms; and the final effort to pin down one of the infinite possibilities of a form which has been stripped of all its responsibilities and is hedonistically devoted to speaking of "adornment", that is to say, of the "other".

During this process we put into practice a permeability and a curiosity that I still remember as fascinating. The list of requirements took shape as a brief, in other words, as a device to establish relationships of hierarchy on the one hand and of relationship on the other.

In this way, what we have since understood as a "structure of events" was gradually established: this was the way in which the foreseen and the unforeseen, the "other" actions carried out over and beyond those implicit in the different orders of the brief, that generated a use and an image of the library in which *all the rituals* that become established in architecture found their place to the point where they became the decisive factor in defining the shape of the course the project took.

INTERPRETACIONES VI CUERPO Y CIUDAD

Toda la potencia, y la impotencia, de la arquitectura es al final sus constante disponibilidad y un deseo incesante por ser una obra de arte.

Este esfuerzo tantas veces oculto, latente, disuelto entre la categorias explicativas que rodean la cultura del proyecto encuentra en la experiencia del cuerpo los lugares de coincidencia en los que su experiencia ES la del espacio y el tiempo que constituye la ciudad.

ES esa identidad entre los recorridos de ambas experiencias que constituye la condiciónde lo extraordinario, la condición del soporte que la ciudad como cuerpo politico, como experiencia pública, le otorga al cuerpo y al espacio privado al que pertenece. Y vice versa.

Es la mirada la que con aproximaciones succesivas efectua esa mediatones y testifica los ambitos y limites de esa experiencia. Como si se tratase de una conversación que trata de resituar las condiciones en las que ese cuerpo politico entiende la ciudad como un espacio que solo existe como discussion constante de sus jerarquías, o como espacio de pertenencias, de relación entre sus partes, y esa conversacion contramoloe de la nada, que ni ve ni siente la necessidad de fijar forma alguna, discurrre sin descanso como un eterno retorno como especulacion de processos de administracion de los redursos culturales tecnicos politicos, ecológicos y multiculturales. Esa mirada momento excepcional del cuerpo, va acumulando especulativamente y de una manera densa, series de verdad que enfrentan continuamente la idea de libertad. Esas series de verdad que no renazan nada de su tiempo y que tratan de convertir lo verdadero de la realidad en lo realmente cierto del proyecto buscan encontrar en cada figura de cada trayectoria la manera como esa libertad condensa la forma del tiempo en una u otra forma de belleza. (Para quien se extrañe, ¿es verdad hay qien cree que hay en nuestro trabajo sitio para otra-cosa que no sea para ESO?)

Y es esa densidad y esa espesura, lo que las convierte en certezas que los unos y los otros reconocen como cimientos porque es esa libertad el unico espacio donde las producciones materiales pueden ser entendidas de la unica manera possible : como un trozo de la obra de arte, como una significación que acaba siendo verdad siempre "incluso si se equivoca" para nosotros y para los demás.

Los trabajos de esta exposición tratan de ser momentos de esa transparencia entre yo y mi trabajo. Esta situación del dominio que transcurre entre lo privado y lo publico es el que se constituye en espacio y tiempo de toda elasticidad vitall e interlectual nueva que explora los espacios y las palabras de riesgo, propias y ajenas, hasta constituir esa serie sucessiva de momentos en que personas cosas e ideas constituyen un fondo palpable, reconocible, que hace siempre verdad a la arquitectura y al proyecto.



INTERPRETATIONS VI. BODY AND CITY

All the power and all the impotence of architecture is, in the end, its constant availability and incessant desire to be a work of art.

This effort, so often hidden, latent, dissolved among the categories of explanation that surround the culture of the project, encounters in the experience of the body the places of coincidence where its experience IS that of the space and time that build the city.

It is this identity between the routes of the two experiences that constitutes the condition of extraordinaryness, the condition of medium that the city, as body politic, as public experience, imparts to the body and the private space to which it belongs. And vice versa.

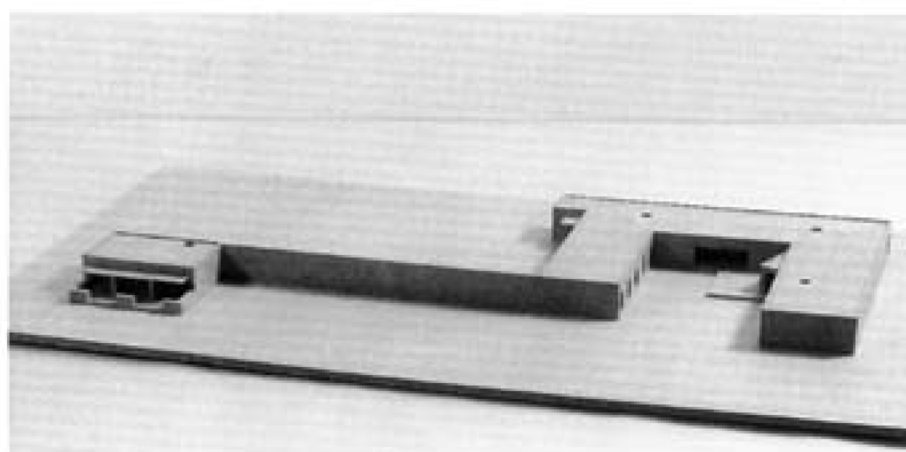
It is the gaze which, by successive approximations, effects these measurements and bears witness to the spheres and limits of this experience, as though in a conversation that attempts to re-place the conditions under which the body politic understands the city as a space that only exists as a constant discussion of its hierarchies or as a space of belonging, of relationship between its constituent parts. This conversation, the top mould of nothingness that neither sees nor feels the need to set any form, takes place unceasingly as an *eternal return*, as a speculation on the processes of administration of the cultural, technical, political, environmental and multicultural resources. This gaze, an exceptional moment of the body, gradually, speculatively and densely, accumulates series of truths that continually confront the idea of *freedom*. These series of truths that reject nothing that is of their time and that try to convert the truth of reality into the really certain of the project, seek to encounter in each figure of each path the way in which this freedom condenses the form of the time in one or another form of beauty. (To those who are surprised: Is there really anyone who believes that there is room in our work for anything other than THIS?).

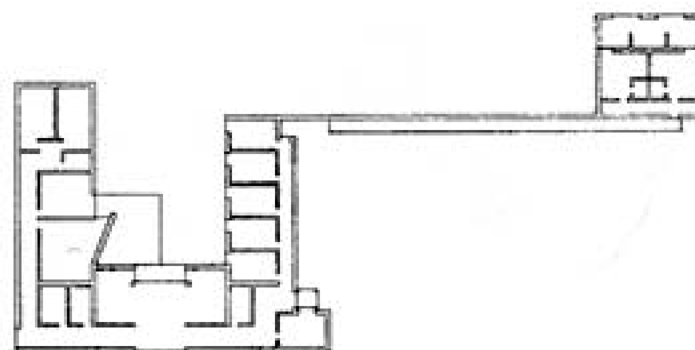
It is this density and this thickness that transform these figures into certainties that are recognised on all sides as a foundation, because this freedom is the only space where the material products can be understood in the only way possible: as a piece of the work of art, as a signification that in the end becomes truth, always, "even if it is mistaken", for us and for others.

The works in this exhibition seek to be moments of transparency between myself and my work. The saturation of the domain between what is private and what is public becomes the space and time of any new living and mental flexibility that explores the spaces and words of risk, one's own and those of others, to the point of constituting the successive series of moments in which people, thing and ideas are the palpable, recognisable background that always makes the architecture and the project true.

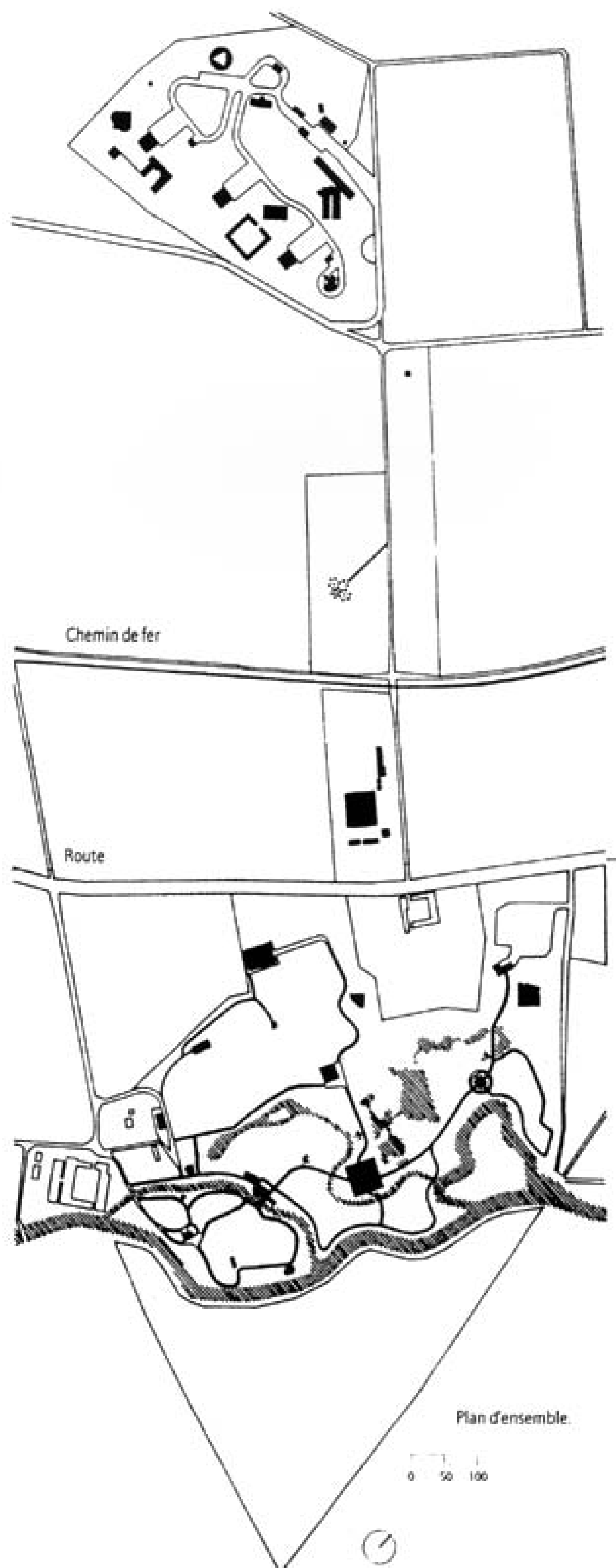
Proyectos y obras

Projects and works





I. Alvaro Siza
Proyecto de Instituto Internacional de Biofísica.
Project for the International Institute of Biophysics.



Museo Insel y área de almacenaje

El corazón de Hombroich, el Museo Insel, es un parque recuperado y un paisaje que se enlaza por once edificios del escultor Erwin Heerich. Estos edificios albergan una importante colección de arte moderno y antiguo de diferentes culturas y épocas sin ninguna clasificación por estilos o periodos, con la idea de permitir que el arte hable por sí solo. Hombroich representa hoy en día algo que podríamos llamar investigación cultural.

Ya Ledoux en su día presentó al Ministro Turgot el dise_o de una ciudad donde todas las Artes y las profesiones se acercaban unas a otras favoreciendo su mutuo desarrollo. Esta clase de Utopía se ha ido repitiendo a lo largo de los tiempos.

En 1994 el Museo tuvo la posibilidad de adquirir los terrenos de una antigua base de almacenaje de misiles de la NATO. Con la restauración de sus edificios existentes, Raketenstation ofrece ya espacios para que vivan y trabajen artistas, compositores, poetas y científicos.

Proyectos de arquitectos como Raimund Abrahan, Tadao Ando, Claudio Silvestrin y Alvaro Siza nos muestran como pretende ser Raketenstation.

Los edificios existentes de Erwin Heerich hablan del acercamiento de este escultor a la arquitectura . Ellos mismos son esculturas para entrar en ellas.

La relación entre arquitectura y escultura queda también de manifiesto en las esculturas del parque de Heinz Baumüller, Eduardo Chillida o Anatol Herzfeld, así como en las arquitecturas de los escultores Oliver Kruse y Katsunhito Nishikawa.

El principio subyacente en la filosofía de Hombroich sería el acercamiento sensible a la naturaleza y el intento de crear una atmósfera de mutuo diálogo y estimulación.

Las soluciones son diferentes en apariencia y motivación, y nos ofrecen una contribución crítica a la discusión sobre las necesidades de arquitectura en los albores del nuevo siglo.

Museo Insel y área de almacenaje

The core of Hombroich, The Museum Insel, is a regenerated park and marsh landscape enhanced by eleven edificies by the sculptor Erwin Heerich. These buildings house a remarkable collection of historic and modern art from different cultures and periodes displayed without any classification of style or era in order to allow the art to speak for itself.

By now Hombroich also stands for something which may be called cultural research.

Ledoux in former years presented to the minister Turgot the plan of a town where all the arts and all the professions would have been brought close to each other in a situacion most favourable for their development. This kind of Utopia has been continuosly put off.

In 1994 the museum was able to acquire an ex-NATO rocket launching base. With the restoration and conversion of the existing buildings, the Raketenstation already offers working and living space for artists, composers, poets and scientists.

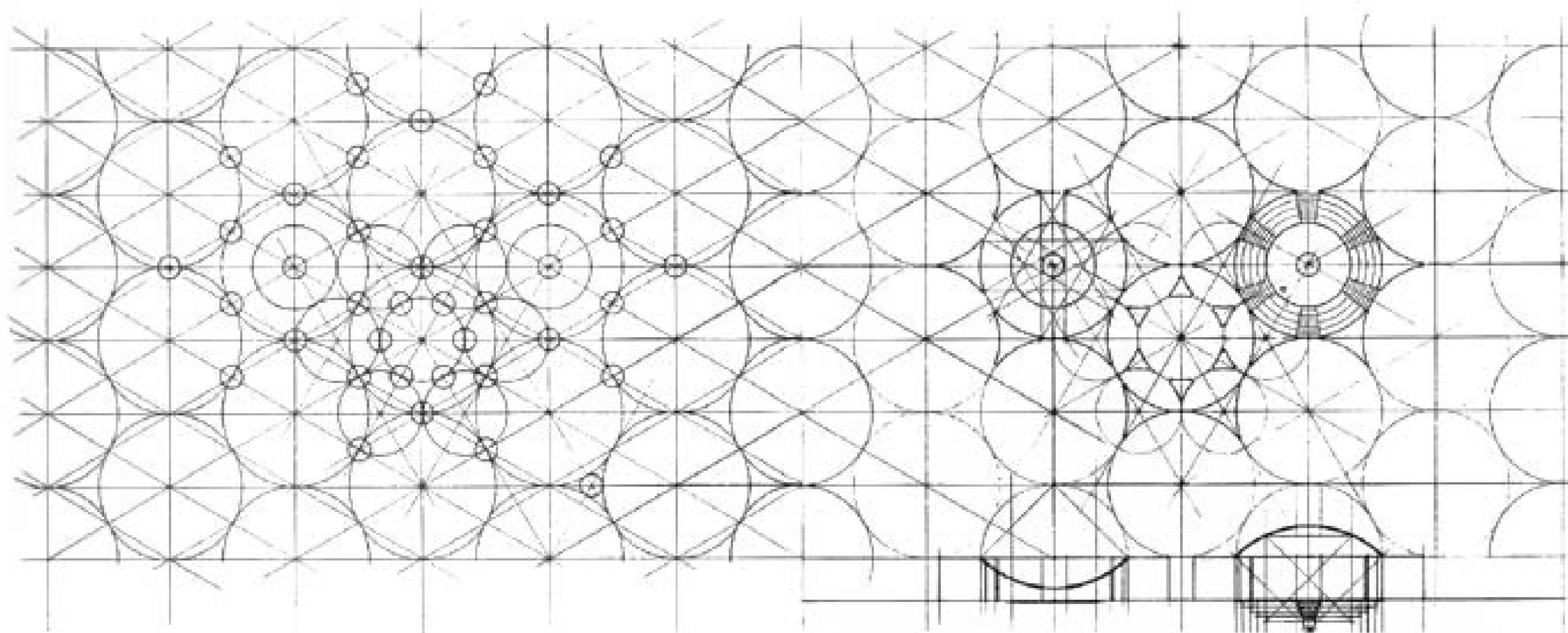
Projects by the architects Raimund Abraham, Tadao Ando, Claudio Silvestrin and Alvaro Siza ilustrate the intended expansion of the Raketenstation.

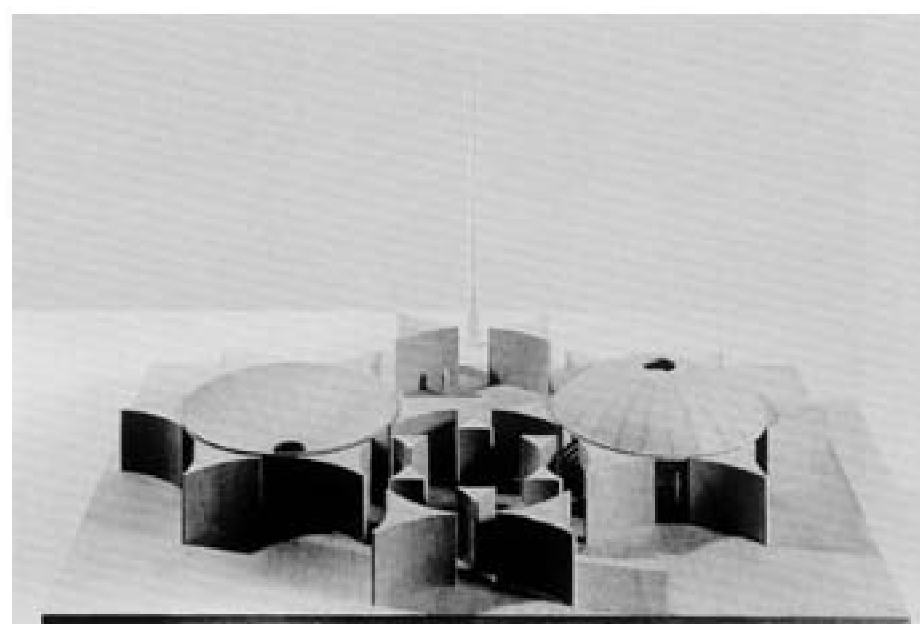
The existing Museum buildings by Erwin Heerich express the sculptor's architectural approach and are themselves sculptures to be walked in.

The close and multi-layered relationship between architecture and sculpture is further manifest in sculptural works by Heinz Baumüller, Eduardo Chillida and Anatol Herzfeld, as well as in the architectural projects by the sculptors Oliver Kruse and Katsuhito Nishikawa.

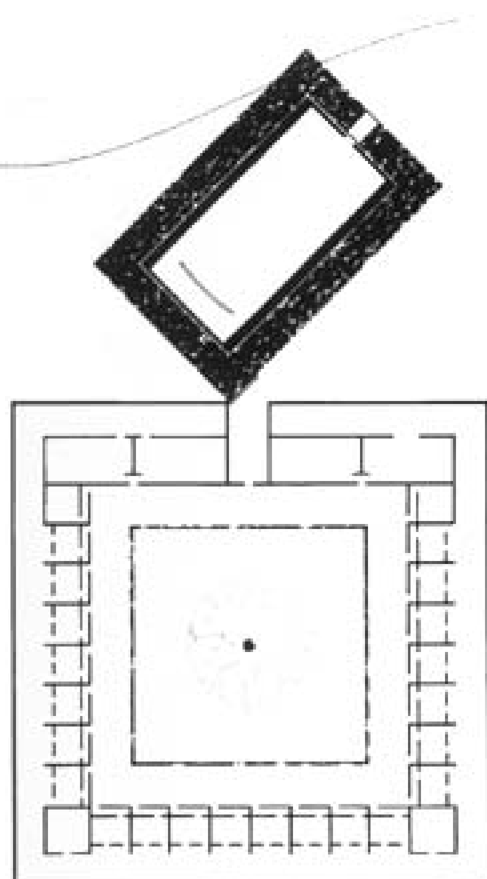
The underlying principle in the philosophy of the Hombroich initiative is a sensitive approach to nature as well as creating a an atmosphere of mutual dialogue and stimulation.

Solutions are distinct in terms of apppearance and motivation and they are a critical contribution to the discussion surrounding the demands of architecture on the edge of a new century.



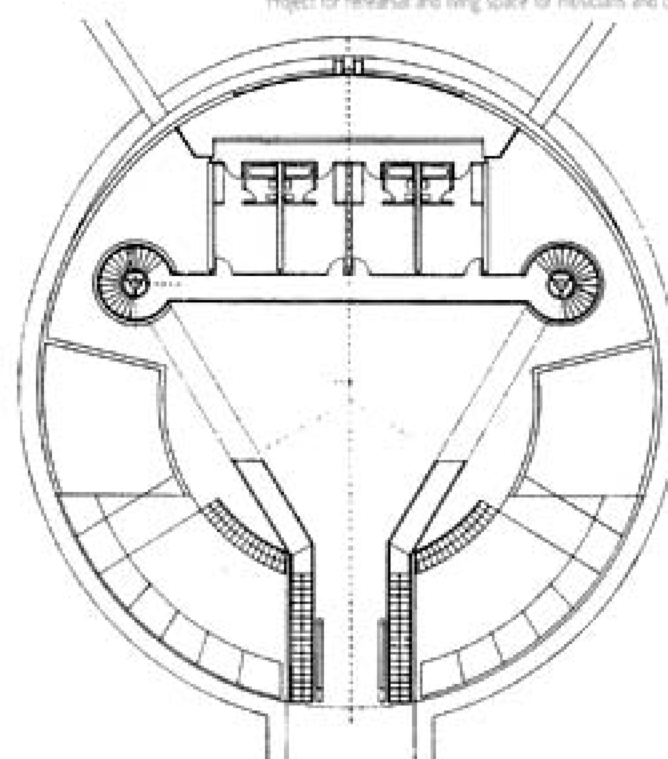


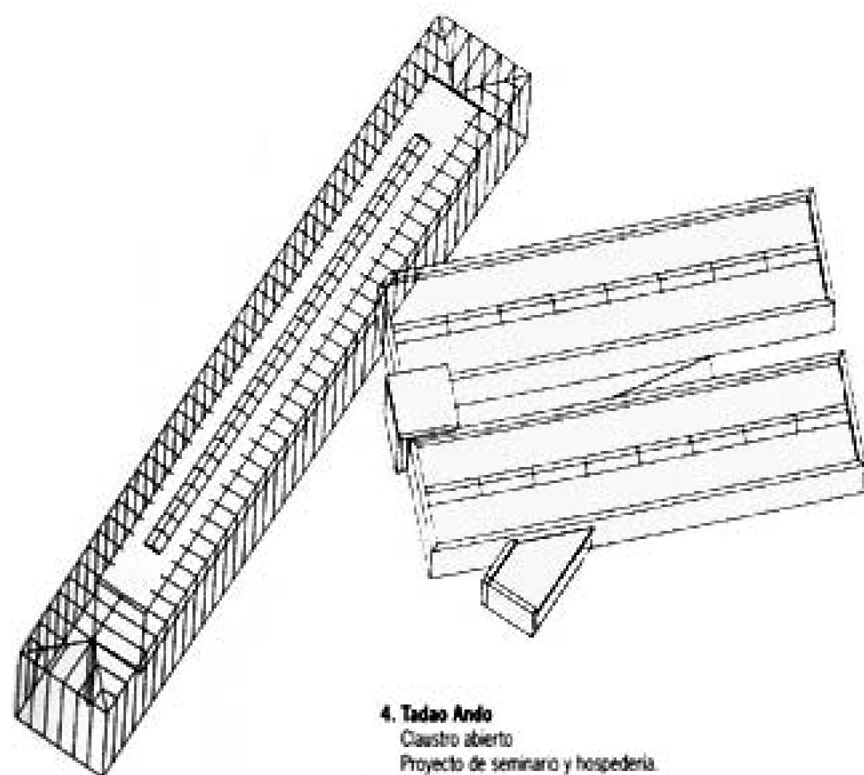
2. Katsuhito Nishikawa
Proyecto de escultura visitable entre la estación y el Museo Insel.
Project for a walk-in sculpture between station and Museum Insel.



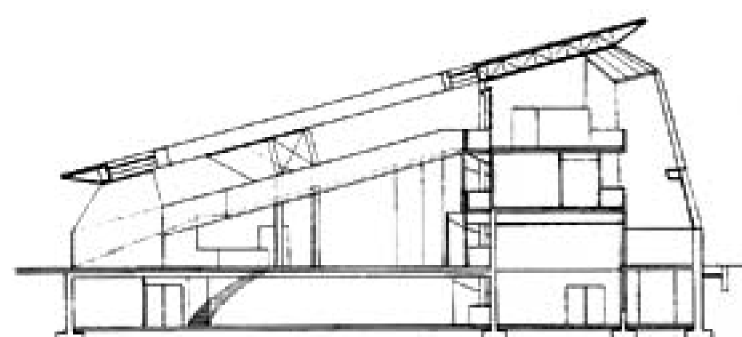
3. Claudio Silvestrin
Claustro abierto. Proyecto de seminario y hospedería.
Open Cloister. Project for a seminar and accomodation building.

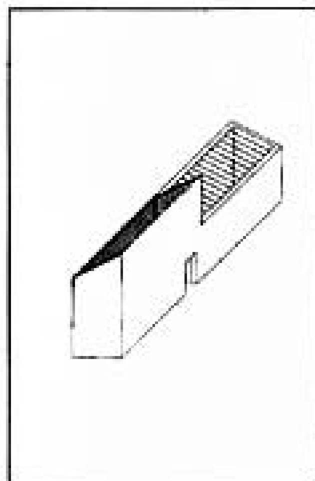
5. Raimund Abraham
Proyecto de espacio para ensayo y vivienda para músicos y compositores.
Project for rehearsal and living space for musicians and composers.





4. Tadao Ando
Claustro abierto
Proyecto de seminario y hospedería.
Open Cloister
Project for a seminar and accomodation building.

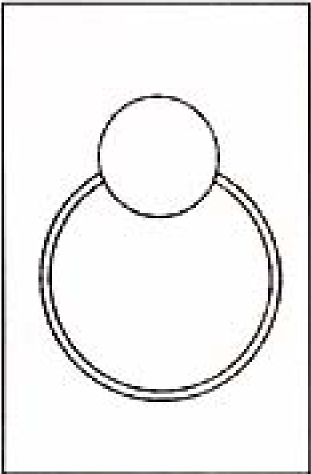




Erwin Heerich

6. Pabellón I
Pavilion I





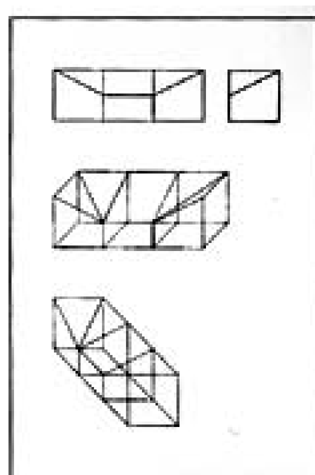


7. Pabellón I
Pavilion I

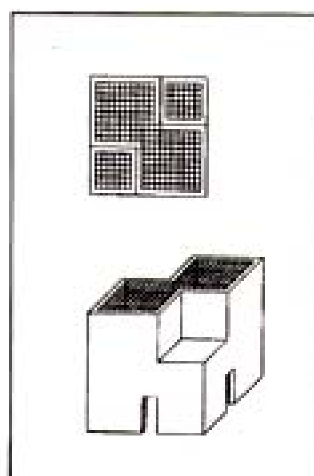




8. Pabellón II
Pavilion II





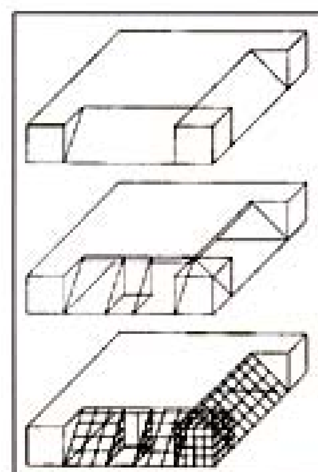




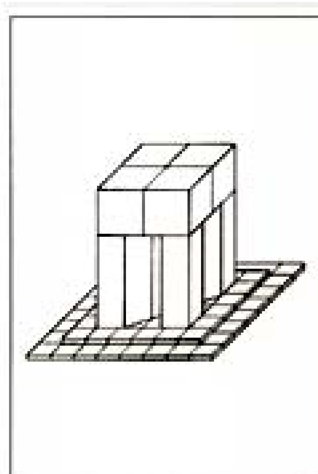
9. Pabellón IV
Pavilion IV





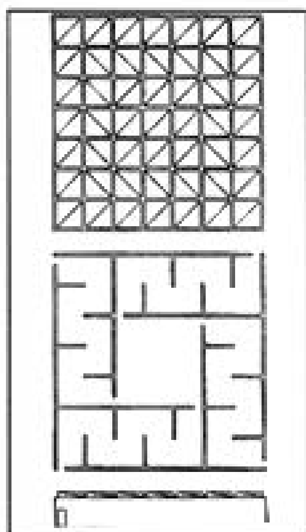


10. Pabellón V: cafetería
Pavilion V: cafeteria



11. Escultura
Walkon sculpture

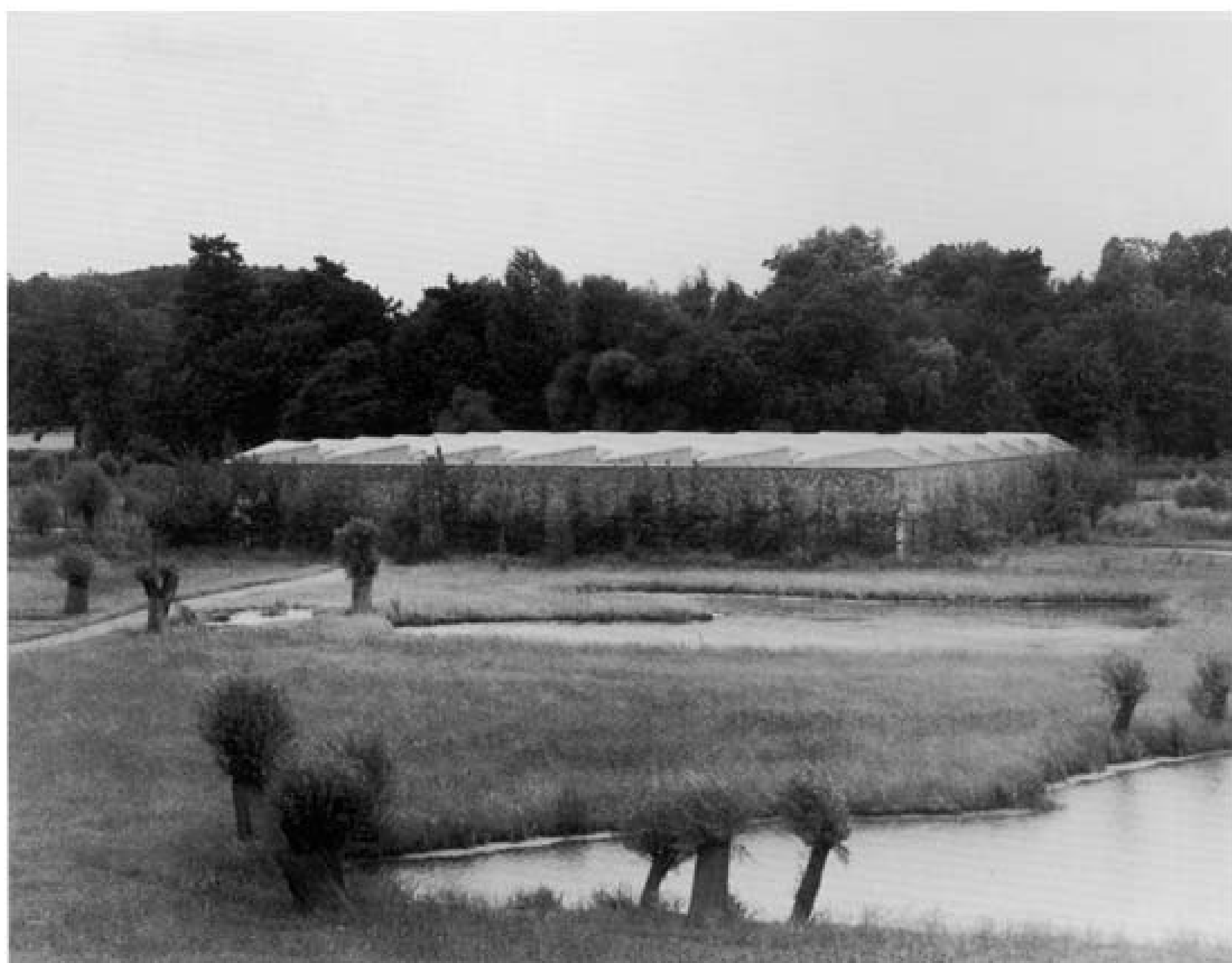






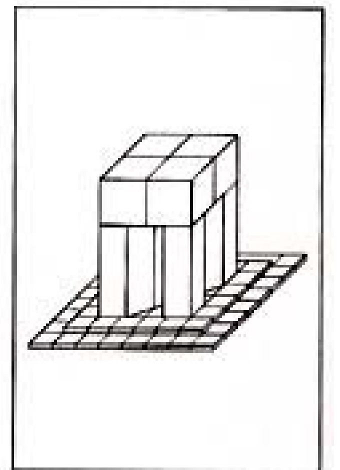


12. Laberinto
Labyrinth



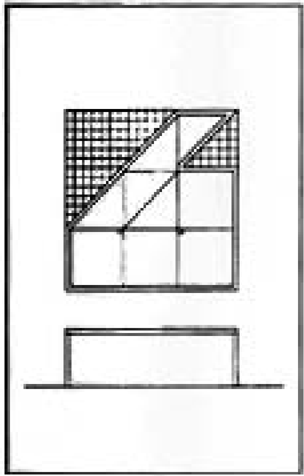






13. Pabellón Tadeusz
Tadeusz pavillon

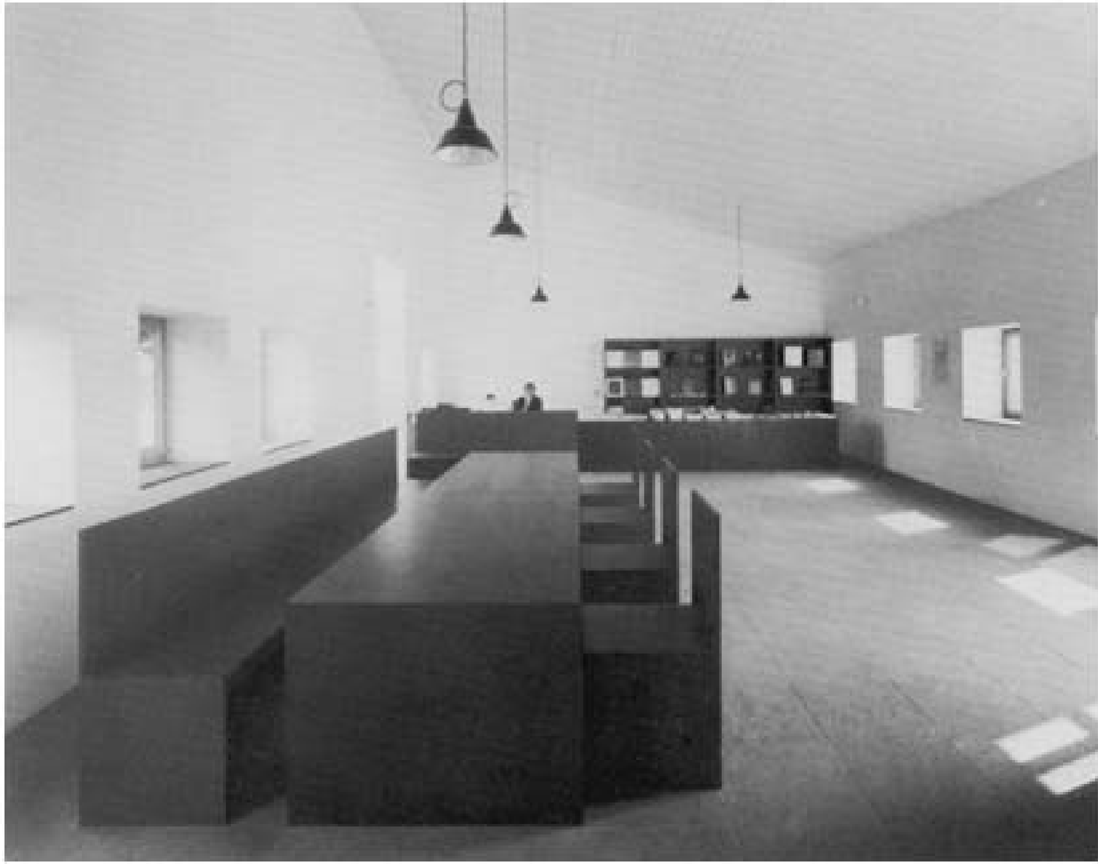


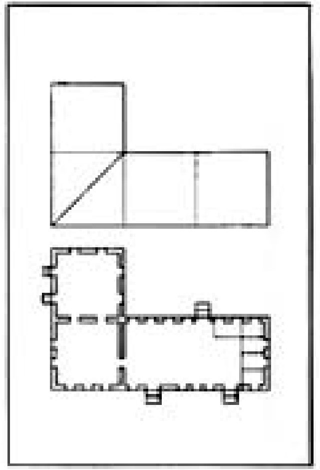




14. Estudio gráfico Schnecke
Schnecke pavilion



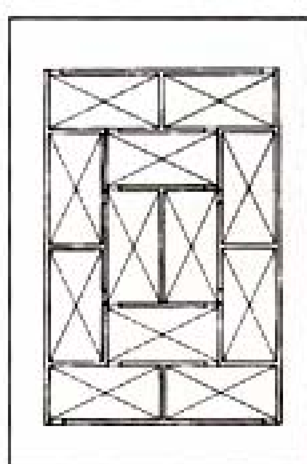




15. Venta de catálogos y aseos
Shop and conveniencies







16. Doce espacios con sala de reuniones
Twelve meeting rooms



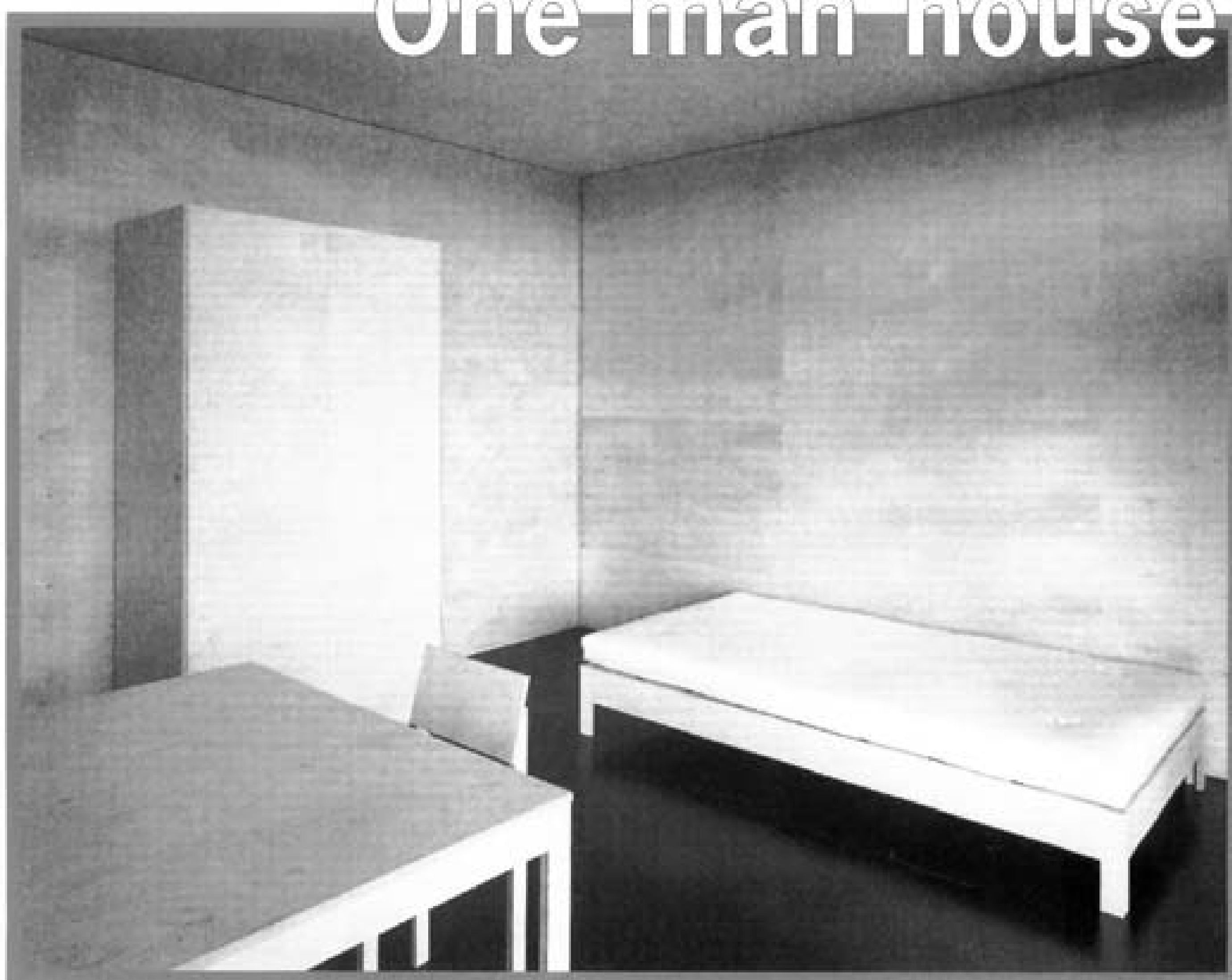


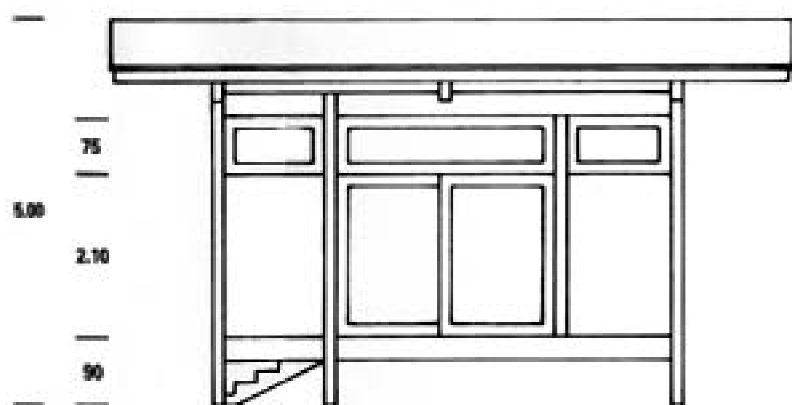


Casa para un hombre

Oliver Kruse + Katsuhito Nishikawa

One man house



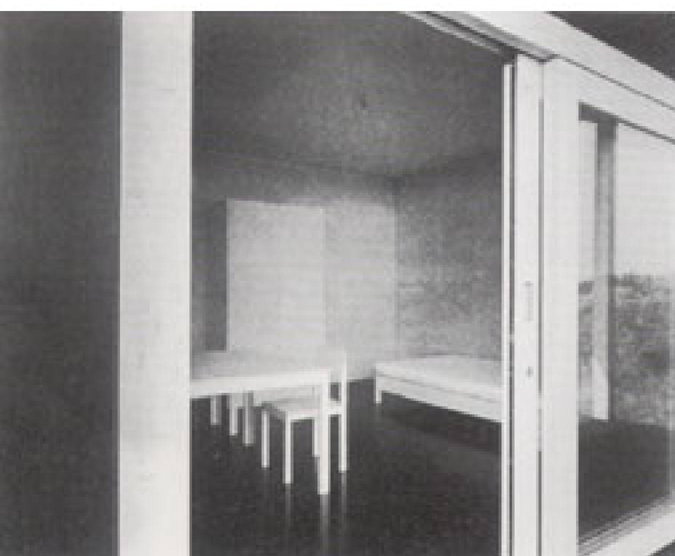


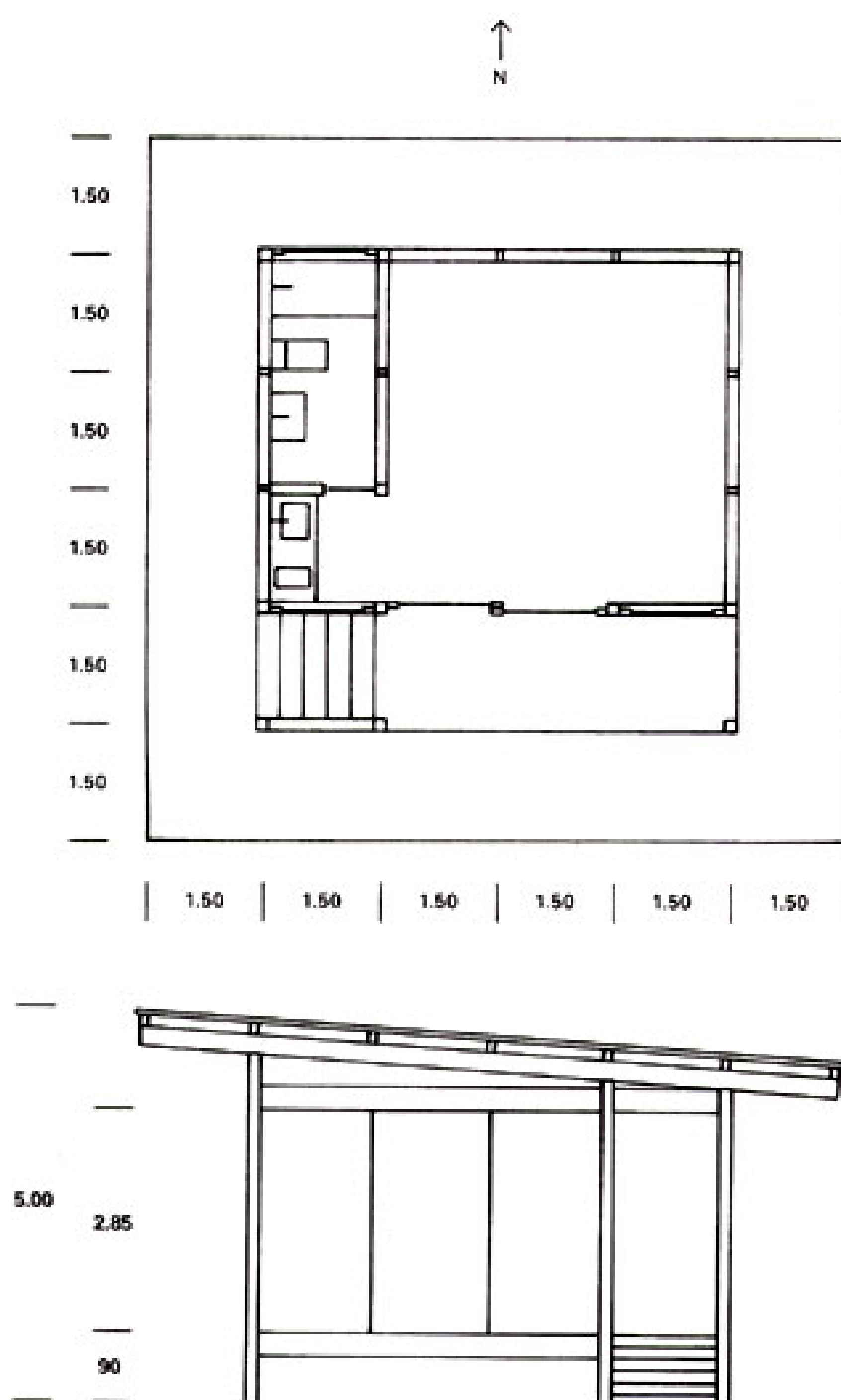
Creada por los escultores Katsuhito Nishikawa y Oliver Kruse, lo primero que llama la atención de ella es su tejado de chapa metálica. El resto de la casa escondido, y la curiosidad despierta, el visitante sigue un camino serpenteante hasta alcanzar la parte trasera.
Al rodearla para buscar la entrada se nos muestra un pabellón de madera que flota sobre el suelo, cuya fachada con amplias ventanas en sombra parece darnos la bienvenida.
El diseño de la casa es lo mas sencillo que uno pudiera imaginar: el módulo básico consiste en un tablero de madera oscura, de los que normalmente se usan en los suelos de las caravanas o los camiones, de 1,50x3,00m. Una estructura vista, unos tableros de madera y unas puertas correderas de vidrio.
Los mismos tableros industriales de madera oscura se usan para el suelo de este interior cúbico.
El techo y las paredes interiores son de madera clara de abedul, dando la impresión del interior de una caja.
La estancia principal tiene una superficie de 20m2 y una altura de 2,80 y a ella se le pega en su parte oeste una pequeña cocina y un estrecho baño cuya anchura coincide con la del porche de la entrada al sur.
La amplitud generosa de este espacio principal se repite en los muebles de madera especialmente diseñados: una cama, un armario, una mesa y una silla constituyen todo el inventario.
Construir , según Martin Heidegger, significa vivir." Building is not just a means to an end, namely that of living; building is itself a way of living" (Construir no es solamente la búsqueda de un fin llamado vivir; es en si mismo



Created by the sculptors Katsuhito Nishikawa y Oliver Kruse, the first thing that comes into sight is the "hovering" sheet metal umbrella roof. The rest of the house still being hidden by a rampart and the curiosity aroused, the visitor continues his way along the winding path until he reaches the back of the house. Walking round towards the front, he is suddenly confronted by a raised wooden pavilion whose shaded, windowed frontage seems to bid him a friendly welcome.
The design of the house is as simple as one could possibly imagine: the basic module consists of a standard 1,50x3,00m, dark-brown plywood board of the kind normally used for van and lorry platforms. A visible skeleton, plywood boards and sliding glass doors. The same dark-stained industrial plywood boards are used for the floor of its cubic interior.
The ceiling and inner walls are lined with light-coloured birch plywood, creating the impression of a plain, boxlike interior. This main room has a floor area of almost 20 square metres and a height of 2.80m. and adjoins, on the west side, a small kitchen and a narrow bathroom whose widht corresponds to that of the verandah on the south side.
The generous, square dimensions of the main room are repeated in the specially built wooden furniture: a bed, a cupboard, a table and a chair constitute the entire inventory.
Building, according to Martin Heidegger, actually means living: "Building is not just a means to an end, namely that of living; building is in itself a way of living." Consequently, the creative urge to build a house stems essentially from our idea of living. This idea unites dreams and







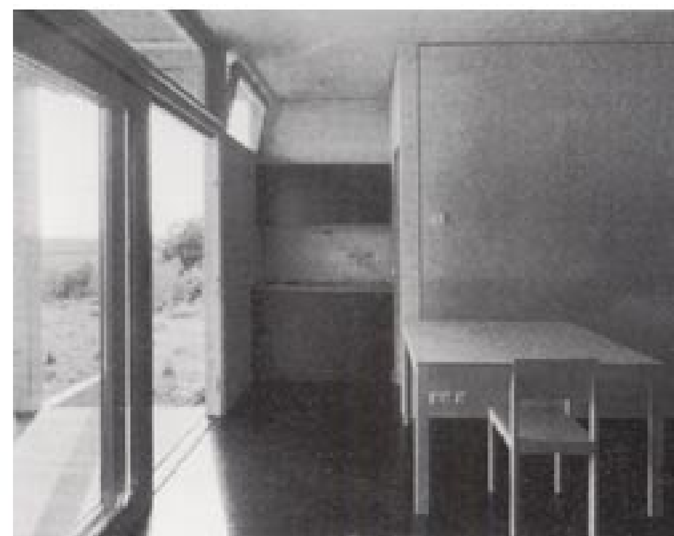
N
1.50
1.50
1.50
1.50
1.50
1.50
1.50
1.50
1.50
1.50
1.50
1.50
5.00
2.85
90



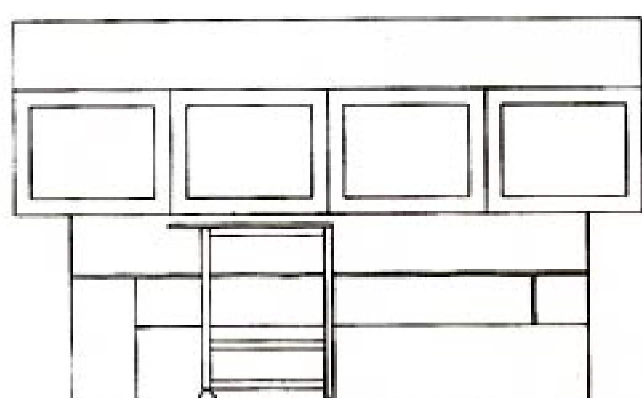
un modo de vida). En consecuencia, la urgencia creativa de construir una casa nos da nuestra idea de vivir. Esta idea une sueños y fantasias a nuestra experiencia personal.
La visión de los dos arquitectos unifica las concepciones japonesa y europea de vivir y construir. La idea no era la de hacer una vivienda para una familia sino para una persona soltera. Era una idea basada en la soledad del hombre actual en la sociedad moderna y en la celda de unos monjes medievales que ha sobrevivido hasta nuestros dias como casa de té en los palacios japoneses y en los jardines de los templos.
La dimensión de los tableros de madera es casualmente el doble de la de los tatami, así que la casa para un hombre guarda las reglas japonesas de la armonia.
La amplitud del interior, sencillo, natural, sin adornos y con amplias ventanas, respira el mismo espiritu de pureza luz y libertad.
La casa para un hombre representa el prototipo de casa móvil, que puede ser reproducida de forma barata en cualquier momento y en cualquier lugar.
En la estación Hombroich se utiliza como casa de huéspedes. Se destina al visitante que siendo un viajero no es un "sin hogar".
Invita a estar, pero no a vivir.
Aquí el individuo puede encontrarse a sí mismo, recuperarse, estar totalmente solo.
La casa para un hombre es un lugar de paz y tranquilidad donde el paseante encuentra refugio. Es mas : "refugio no sólo significa escapar de un peligro, sino también dejar salir algo de dentro de nuestro propio ser".

fantasies with our cultural experience.
The vision of the two architects unites the European and Japanese conceptions of living and building. The idea was not to build a house for a whole family, but rather a basic unit for a single person. It was an idea inspired both the isolation of human beings in modern society and by the medieval monk's cell and the traditional single-roomed wooden pavillion which has to this day survived as a tea house in Japanese palace ans temple gardens.
The standardized plywood board corresponds -quite fortuitously- to twice the size of the tatami mat. Consequently, the proportions of the "one-man house" are altogether in keeping with the Japanese rules of harmony.
The spaciousness and openness of the interior,with is plain, natural, unadorned materials and wide window openigs, breathe the same spirit of purity, lightness and freedom.
The "one-man house" represents the prototype of a "mobile" house which can be reproduced cheaply at any time and at any place. At Station Hombroich serves as guesthouse. It is intended for the visitor who, whilst being a traveller, is not homeless. It invites him to stay there, but not to live there. Here The individual can chilacayote himself, retreat, recuperate, be entirely alone. Thus this wooden pavillion is a place of meditation, a refuge for the soul, where life consists in readinf, thinking, looking and sleeping.
The "one-man house" is a place of peace and quiet which the wanderer can seek refuge. What is more: "refuge does not mean scaping from a danger, but rather releasing something into once's own being.

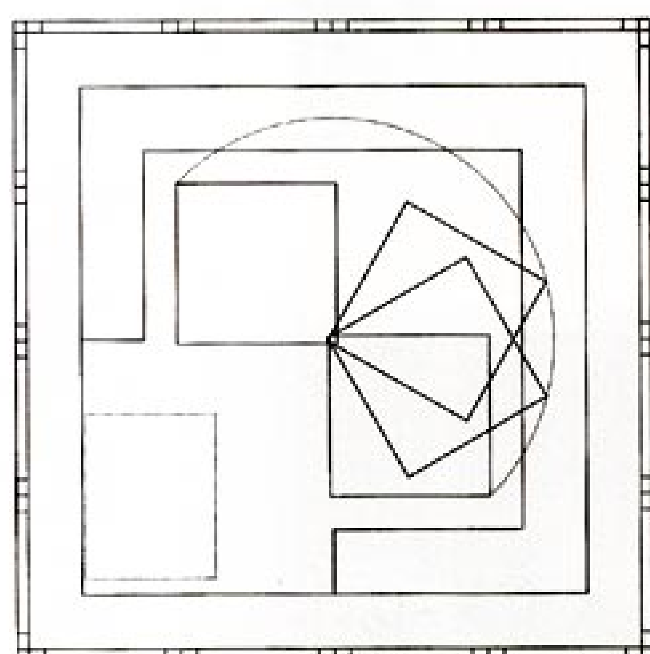


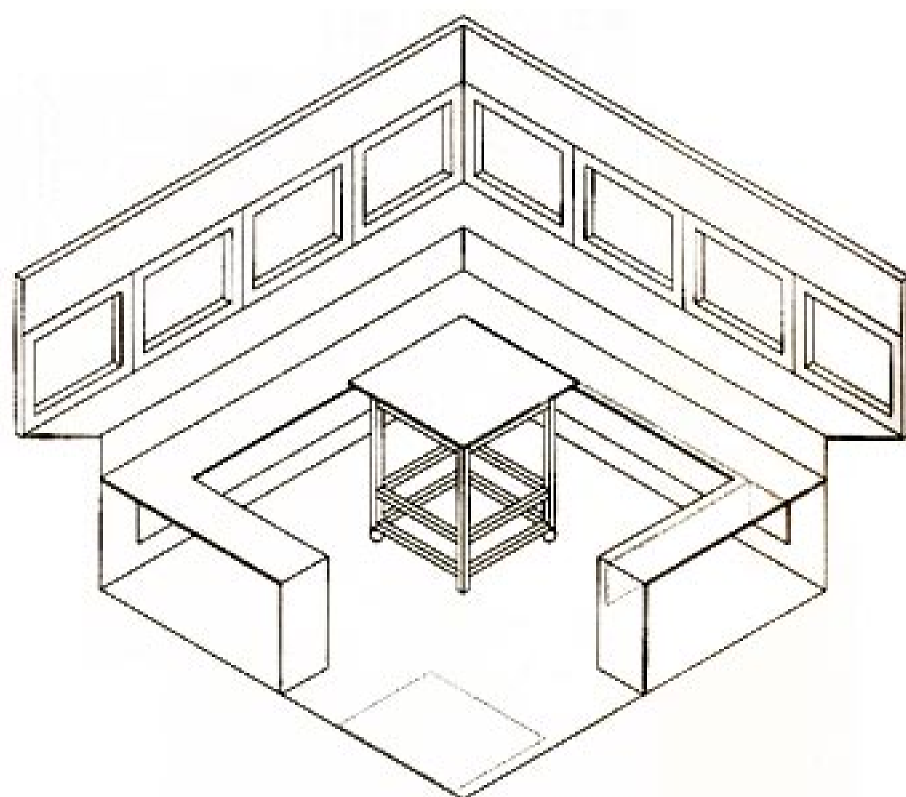












Instalación 1995
Installation 1995

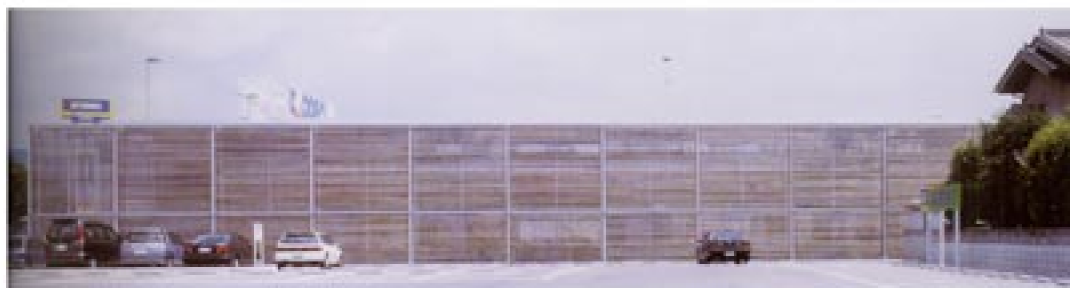
Raketestation Hombroich





Clínica psiquiátrica en Okayama
Mental clinic in Okayama city

Arquitecto
Riken Yamamoto & Field Shop



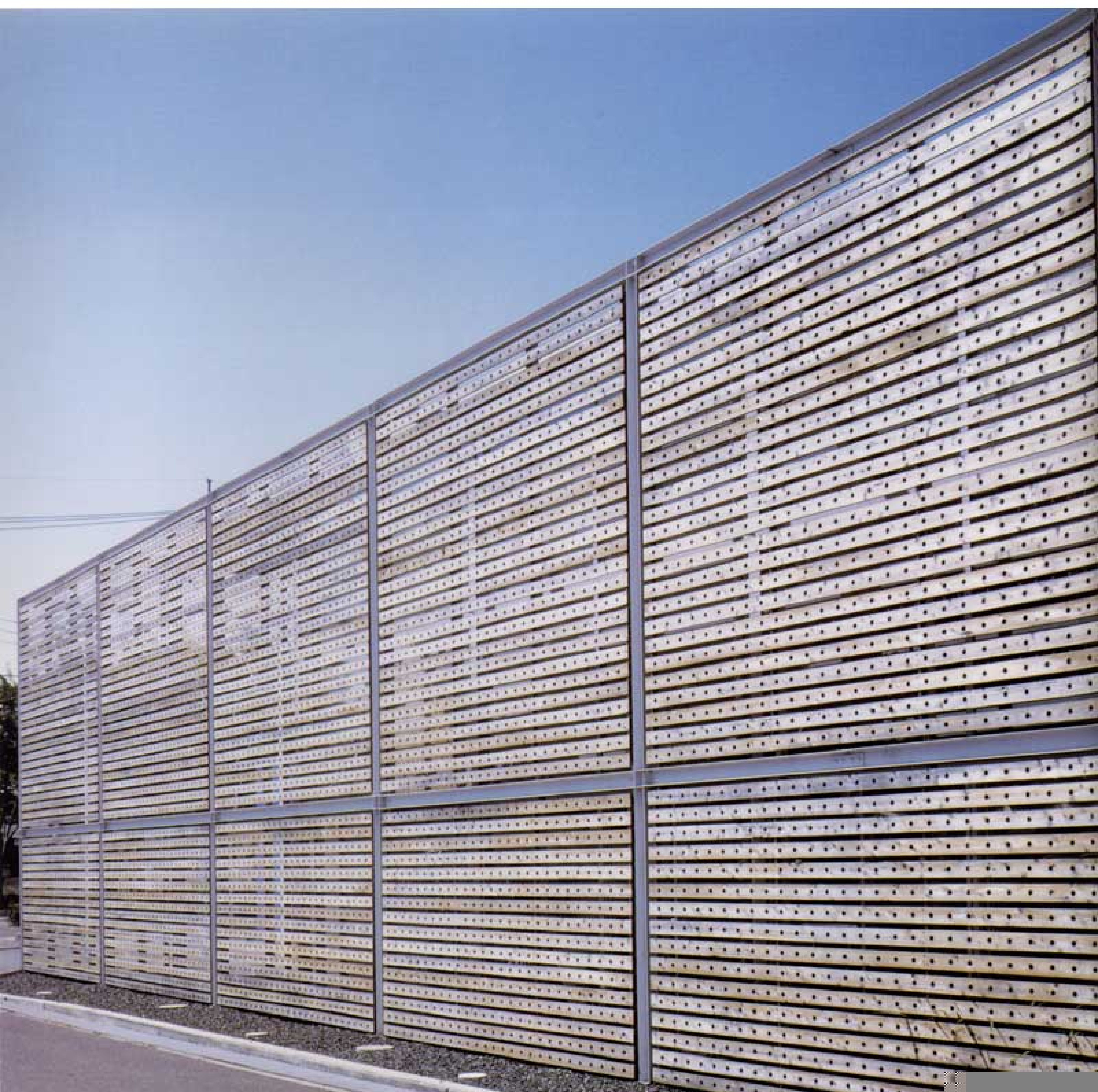


Este complejo es tanto una clínica psiquiátrica como un centro de día para ancianos que sufren de demencia. La institución se ocupa de los ancianos desde la mañana hasta la noche. Una versión para mayores de las guarderías.
Según los psiquiatras, los pacientes ancianos pueden, si no recuperarse totalmente, sí adquirir estabilidad mental, si tienen la sensación de participar en actividades sociales.
La institución se ocupa del tratamiento al mismo tiempo que es un sitio para estar durante el día.
La idea de nuestro diseño fue la de crear un ambiente que fuera como su propia casa.
¿Por qué no poner en el centro una mesa larga de comedor con una cocina. Así ellos se pueden tomar su tiempo y realizar terapias ocupacionales.
A esta gente les lleva tiempo darse cuenta de las cosas. Pueden tardar una semana en tomar una decisión. Así es como el tiempo pasa para ellos. Pero sus decisiones son muy apropiadas, y son mucho más inteligentes que muchos de nosotros.
Este es un centro donde los ancianos pueden pasar el tiempo de sus vidas lentamente, muy lentamente.
La solución que propone el arquitecto utiliza una pantalla de tablones de madera tratada está orientada totalmente al Sur, y sus agujeros de 30 mm. de diámetro junto con las ranuras entre los tablones, filtran la luz como si se tratara de una pantalla de árboles. Los ancianos que pasan aquí sus días nunca son totalmente visibles desde el exterior y disfrutan de un entorno abierto protegido por la pantalla de madera.

This complex consists both of a psychiatric clinic and a day-care center for elderly patients suffering from dementia.
The institution takes care of the elderly from morning till evening, an elderly version of child care center.
According to a psychiatrist, "a geriatric patient may acquire mental stability, if not fully recover, if she/he can have a sense of participation in social activities". The institution provides medical treatment as well as a place to stay during the daytime.
Our design concept was to create an environment which is like a home of their own. Why not place in the center, a large dining table with a built-in cookstove, so that they can take time and be engaged in work therapies?
It takes time for these people to realize things. It can take upon a week to reach a decision. That is how the time passes with them. "But their decisions are very appropriate, and they are far more intelligent than most of us".
This is a facility where the elderly can spend the time of their life slowly, very slowly.
The solution proposed by the architect employs a screen, made from perforated Japanese Cedar slats, which regulates the transparency of the 54m long facade. This treated timber screen faces directly South and its 30mm holes, together with the slits, filter the light as if through a screen of trees. The elderly people who spend their days here are never fully visible from the outside, and enjoy an open environment protected by the timber screen.

Clínica psiquiátrica en Okayama
Mental clinic in Okayama city

Arquitectos:
Architects:
Riken Yamamoto & Field Shop



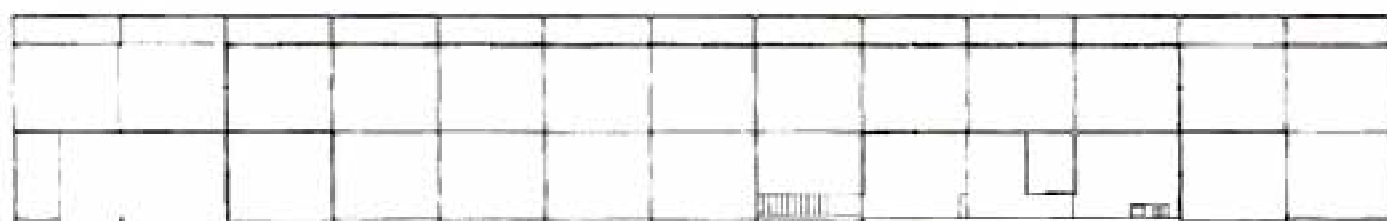




Este complejo es tanto una clínica psiquiátrica como un centro de día para ancianos que sufren de demencia. La institución se ocupa de los ancianos desde la mañana hasta la noche. Una versión para mayores de las guarderías.
Según los psiquiatras, los pacientes ancianos pueden, si no recuperarse totalmente, si adquirir estabilidad mental, si tienen la sensación de participar en actividades sociales.
La institución se ocupa del tratamiento al mismo tiempo que es un sitio para estar durante el día.
La idea de nuestro diseño fue la de crear un ambiente que fuera como su propia casa.
¿Por qué no poner en el centro una mesa larga de comedor con una cocina. Así ellos se pueden tomar su tiempo y realizar terapias ocupacionales.
A esta gente les lleva tiempo darse cuenta de las cosas. Pueden tardar una semana en tomar una decisión. Así es como el tiempo pasa para ellos. Pero sus decisiones son muy apropiadas, y son mucho más inteligentes que muchos de nosotros.
Este es un centro donde los ancianos pueden pasar el tiempo de sus vidas lentamente, muy lentamente.
La solución que propone el arquitecto utiliza una pantalla de tablones de madera tratada está orientada totalmente al Sur, y sus agujeros de 30 mm. de diámetro junto con las ranuras entre los tablones, filtran la luz como si se tratara de una pantalla de árboles. Los ancianos que pasan aquí sus días nunca son totalmente visibles desde el exterior y disfrutan de un entorno abierto protegido por la pantalla de madera.

This complex consists both of a psychiatric clinic and a day-care center for elderly patients suffering from dementia.
The institution takes care of the elderly from morning till evening, an elderly version of child care center.
According to a psychiatrist, "a geriatric patient may acquire mental stability, if not fully recover, if she/he can have a sense of participation in social activities". The institution provides medical treatment as well as a place to stay during the daytime.
Our design concept was to create an environment which is like a home of their own. Why not place in the center, a large dining table with a built-in cookstove, so that they can take time and be engaged in work therapies?
It takes time for these people to realize things. It can take upon a week to reach a decision. That is how the time passes with them. "But their decisions are very appropriate, and they are far more intelligent than most of us".
This is a facility where the elderly can spend the time of their life slowly, very slowly.
The solution proposed by the architect employs a screen, made from perforated Japanese Cedar slats, which regulates the transparency of the 54m long facade. This treated timber screen faces directly South and its 30mm holes, together with the slits, filter the light as if through a screen of trees. The elderly people who spend their days here are never fully visible from the ourside, and enjoy an open environment proteted by the timber screen.

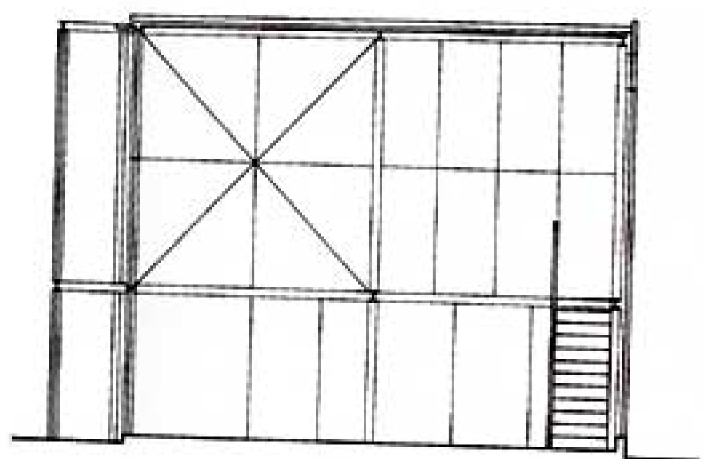




1. Planta primera
First floor

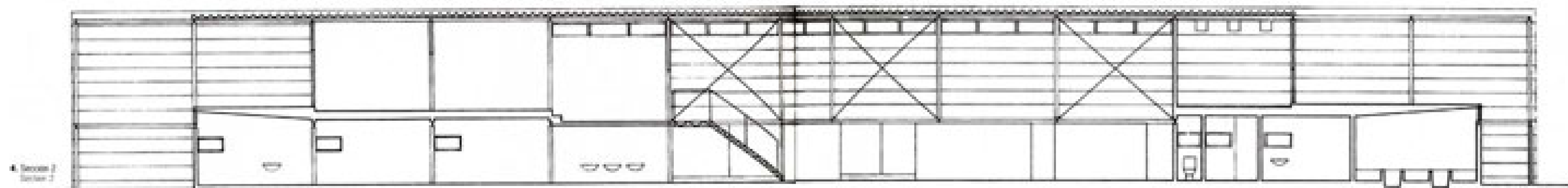
2. Planta baja
Ground floor





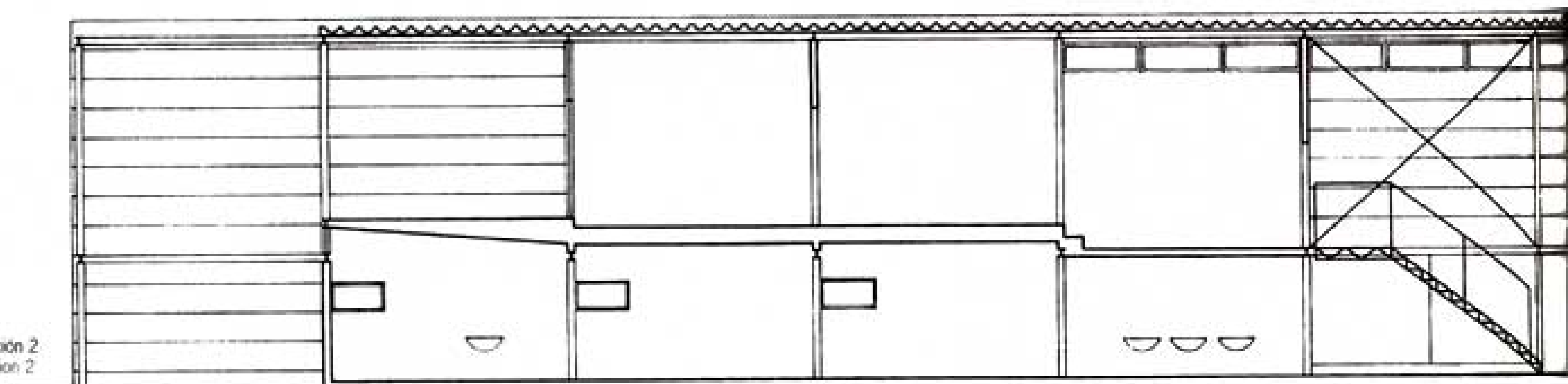
3. Sección 1
Section 1




4. Secció 2
Section 2

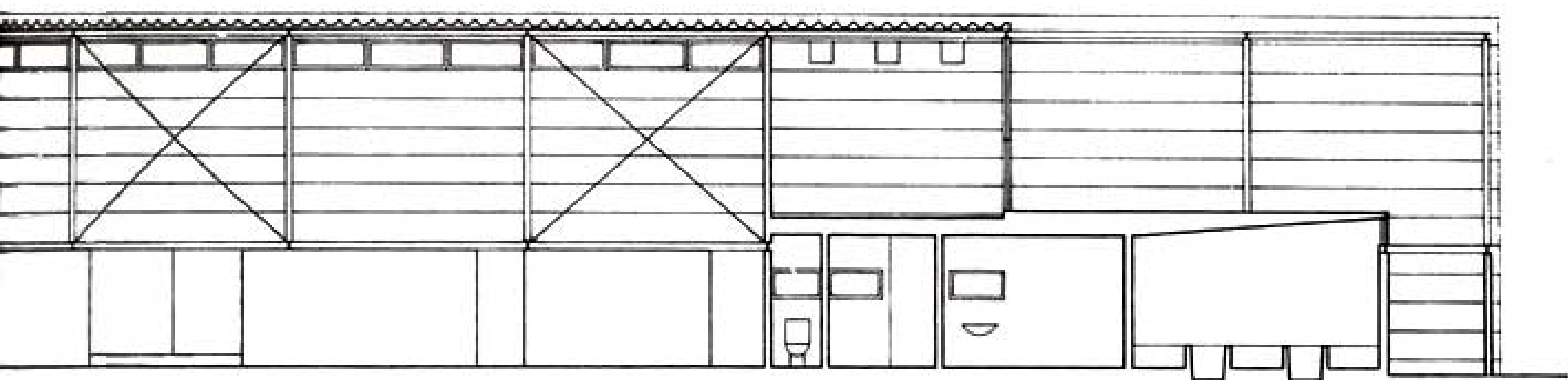






4. Sección 2
Section 2







ESTUDIOS DE CINE ARRUGA
ARRUGA MOVI STUDIO

Situación
Location
[illegible]
Polígono industrial 1
Sant Just Desvern (Barcelona)

Promotor
Client
Arruga Studio S.A.

Arquitectos
Architects
Carlos Ferrater
Joan Guibernau

Constructora
Contractor
EDIFICACIONES DIBRA

Proyecto
Project
1995-1997

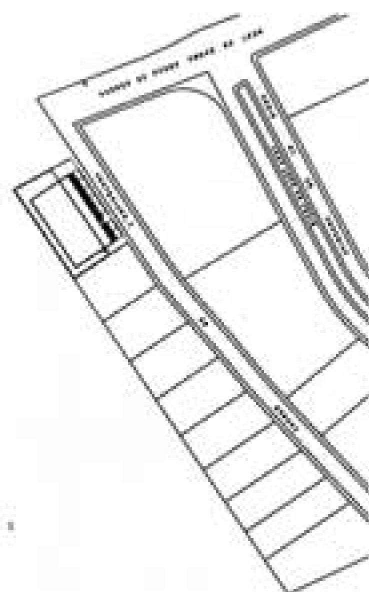
Fotografía
Photography
Lluís Casals

Una caja gris, en un polígono industrial, plantea una cuestión de arquitectura: la tensión entre la envolvente y el espacio interno articulado por la luz.
Surge el proyecto desde la decisión de ubicar los estudios de cine ARRUGA en un polígono industrial de la periferia de Barcelona, considerando la producción de películas y anuncios publicitarios como una actividad industrial más.
Un edificio que alberga una actividad creativa ha de convivir en un mundo gris y mudo de fábricas y almacenes. Ante la imposibilidad de generar un diálogo con sus vecinos, el edificio se convierte en la imagen y el reflejo de su propia esencia.
Su fachada principal, cuando oscurece, se transforma en celuloide, convirtiéndose la actividad del edificio en cine: producción, postproducción, realización,... El resto del programa permanece oculto tras la caja ciega: casting, vestuario, atrezzo, almacenes, montaje, talleres, camerinos, servicios y el gran espacio neutro destinado a plató.
Construcción, materiales, estructura e instalaciones se ponen al servicio del uso principal reforzando la neutralidad del proyecto.
El edificio ha sido construido con técnicas y precios de nave industrial, la estructura de acero con protección contra incendios vista, forjados deck colaborantes, muros de bloque de hormigón, pavimento de hormigón pulido, instalaciones vistas, tableros de cemento-madera en fachadas.
Como elemento externo se incorpora una plantación lineal de populus fexana próxima a la fachada principal.
Esta formación vegetal revela un nuevo espacio intersticial negativo del interior, que relaciona la actividad interna con el espacio exterior, al tiempo que utiliza su condición cambiante: en verano un espeso colchón verde protege del sol, en otoño cambia de color y purga sus hojas, en invierno es un reflejo en una gran ventana acristalada y en primavera, colorido varios.

1. Plano de situación
Location plan

2. Fachada principal
Main Facade

A grey box, in an industrial estate, creates an architectural issue: the tension between the surrounding and the internal space articulated by light. The project emerges from the decision of locating the Arruga film studio in an industrial estate on the periphery of Barcelona, considering the production of movies and advertisements as another industrial activity.
A building that contains a creative activity, has to exist amongst the grey and mute world of factories and warehouses.
Confronted with the impossibility of generating a dialogue with its neighbours, the building is converted into the image and reflection of its own essence.
Its principal facade, when dusk falls, becomes a celluloid film, converting the buildings activity into cinema: production, postproduction, realisation,... The rest of the scheme stays hidden inside the opaque box: casting, wardrobe, assembly, workshops, changing rooms, lavatories and the great neutral space intended for the set.
Construction, materials, structure and installations are made to work for the principle use, reinforcing the neutrality for the project.
The building has been built with industrial building techniques and costs, the steel structure with visible fire protection, composite floor decks, concrete block walls, honed concrete floors exposed services and timber-cement panels on the facade.
The linear planting of "populus fexsana" is incorporated as an external element near the principle facade.
This landscaping reveals a new interstitial space, opposite to that of the interior, that relates the internal activity to the external space at the same time that it uses its changing condition; in summer a thick green mattress protects from the sun, in autumn it changes colour and sheds its leaves, in winter it is a reflection in a great glazed window and in spring several colours.

1


2


ESTUDIOS DE CINE ARRUGA
ARRUGA MOVI STUDIO

Situación:
Location:
Carrer Espigorela,19-21
Polígono industrial 1
Sant Just Desvern (Barcelona)

Promotor:
Client:
Arruga Studio S.A.

Arquitectos:
Architects:
Carlos Ferrater
Joan Guibernau

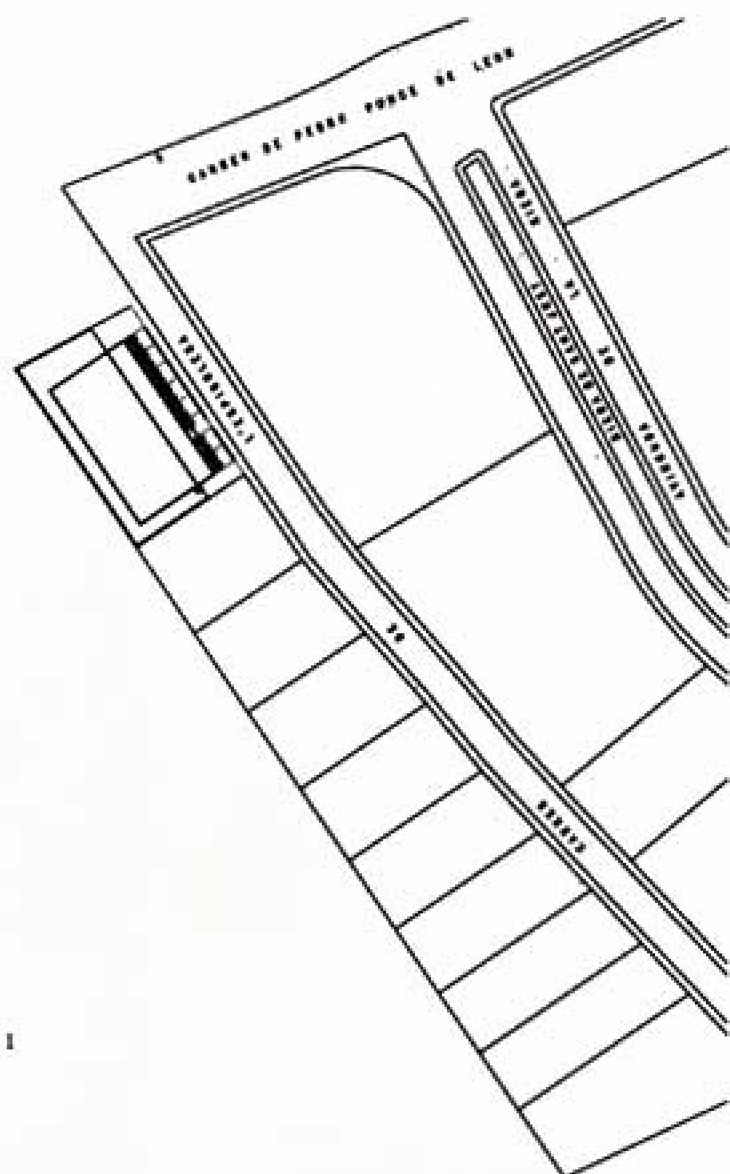
Constructora:
Contractor:
EDETCO-GESTIO D'OBRA

Proyecto:
Project:
1995-1997

Fotografía:
Photography:
Lluis Casals

Una caja gris, en un polígono industrial, plantea una cuestión de arquitectura: la tensión entre la envolvente y el espacio interno articulado por la luz.
Surge el proyecto desde la decisión de ubicar los estudios de cine ARRUGA en un polígono industrial de la periferia de Barcelona, considerando la producción de películas y anuncios publicitarios como una actividad industrial más.
Un edificio que alberga una actividad creativa ha de convivir en un mundo gris y mudo de fábricas y almacenes. Ante la imposibilidad de generar un diálogo con sus vecinos, el edificio se convierte en la imagen y el reflejo de su propia esencia.
Su fachada principal, cuando oscurece, se transforma en celuloide, convirtiéndose la actividad del edificio en cine: producción, postproducción, realización,... El resto del programa permanece oculto tras la caja ciega: casting, vestuario, attretzo, almacenes, montaje, talleres, camerinos, servicios y el gran espacio neutro destinado a plató.

Construcción, materiales, estructura e instalaciones se ponen al servicio del uso principal reforzando la neutralidad del proyecto.
El edificio ha sido construido con técnicas y precios de nave industrial, la estructura de acero con protección contra incendios vista, forjados deck colaborantes, muros de bloque de hormigón, pavimento de hormigón pulido, instalaciones vistas, tableros de cemento-madera en fachadas.
Como elemento externo se incorpora una plantación lineal de populus teixana próxima a la fachada principal.
Esta formación vegetal revela un nuevo espacio intersticial negativo del interior, que relaciona la actividad interna con el espacio exterior, al tiempo que utiliza su condición cambiante: en verano un espeso colchón verde protege del sol, en otoño cambia de color y purga sus hojas, en invierno es un reflejo en una gran ventana acristalada y en primavera, coloridos varios.


1


2

A grey box, in an industrial estate, creates an architectural issue: the tension between the surrounding and the internal space articulated by light. The project emerges from the decision of locating the Arruga film studio in an industrial estate on the periphery of Barcelona, considering the production of movies and advertisements as another industrial activity.

A building that contains a creative activity, has to exist amongst the grey and mute world of factories and warehouses. Confronted with the impossibility of generating a dialogue with its neighbours, the building is converted into the image and reflection of its own essence.

Its principal facade, when dusk falls, becomes a celluloid film, converting the buildings activity into cinema: production, postproduction, realisation,... The rest of the scheme stays hidden inside the opaque box: casting, wardrobe, assembly, workshops, changing rooms, lavatories and the great neutral space intended for the set. Construction, materials, structure and installations are made to work for the principle use, reinforcing the neutrality for the project.

The building has been built with industrial building techniques and costs, the steel structure with visible fire protection, composite floor decks, concrete block walls, honed concrete floors exposed services and timber-cement panels on the facade.

The linear planting of "populus teixana" is incorporated as an external element near the principle facade.

This landscaping reveals a new interstitial space, opposite to that of the interior, that relates the internal activity to the external space at the same time that it uses its changing condition: in summer a thick green mattress protects from the sun, in autumn it changes colour and sheds its leaves, in winter it is a reflection in a great glazed window and in spring several colours.

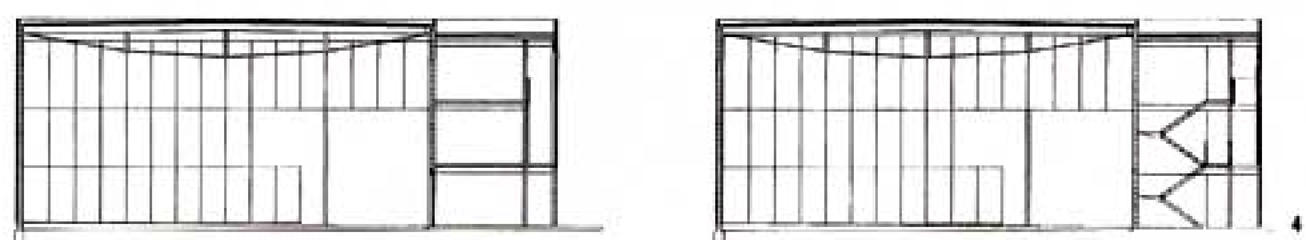
1. Plano de situación
Location plan

2. Fachada principal
Main Facade





3



4



3. Sección longitudnal
Longitudinal section

4. Secciones transversales
Transverse section

5. Vista de la galeria y aparcamiento
View of lobby and parking

6. Plató
Set

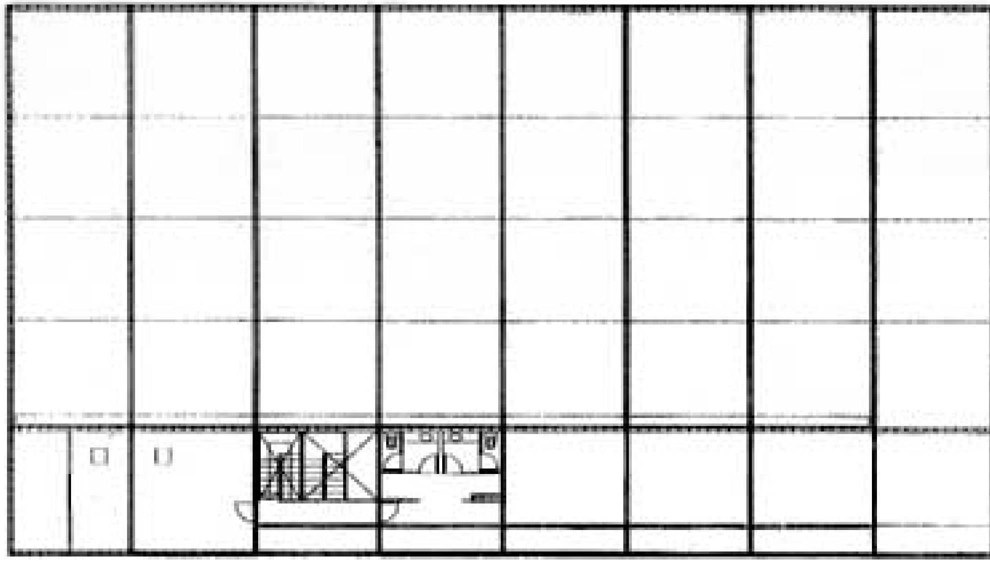
7. Vista exterior
Exterior view

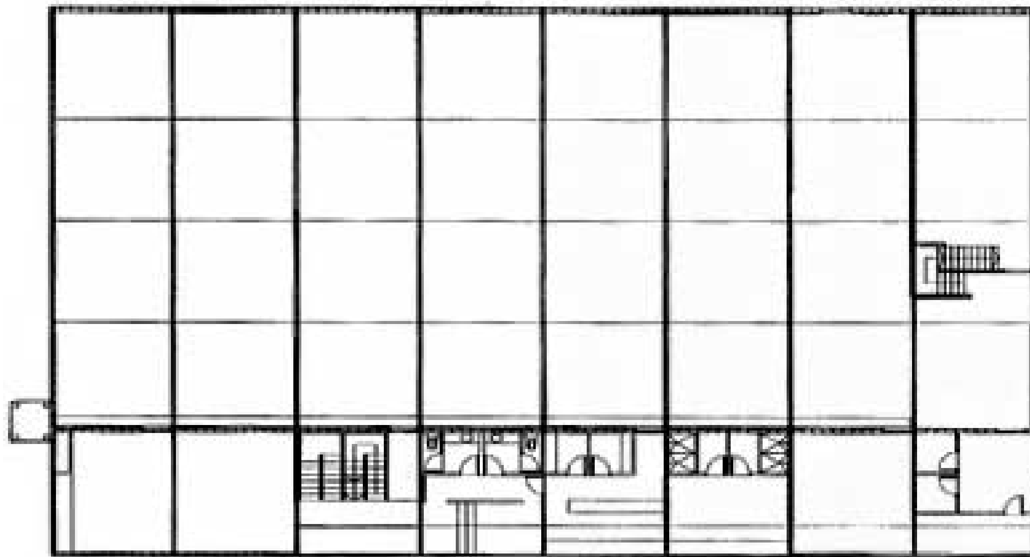


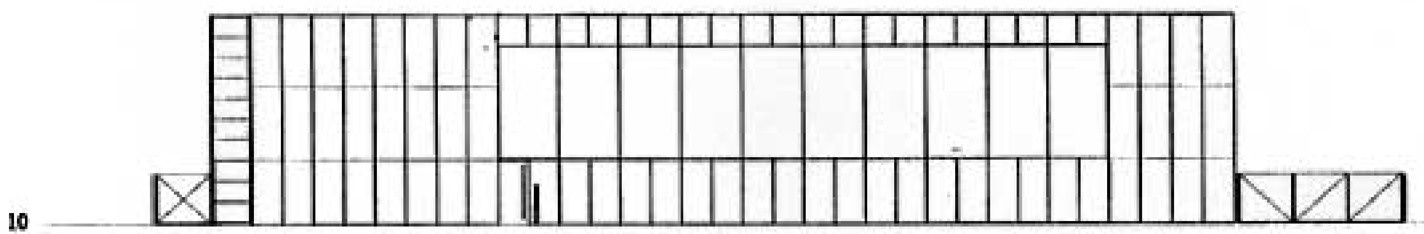
6

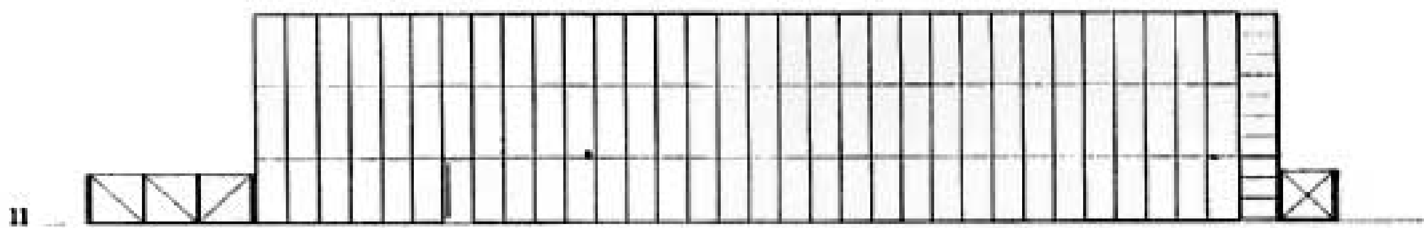


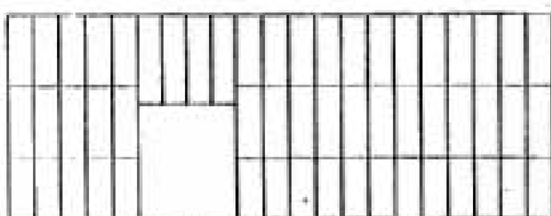
7

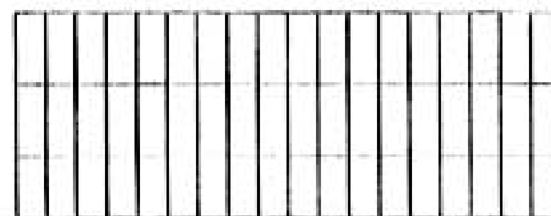

8


9


10


11


12



8. Planta alta
Upper floor

9. Planta baja
Ground floor

10. Alzado sur/principal
South/main elevation

11. Alzado norte
North elevation

12. Alzados este y oeste
East and West elevations

13. Vista exterior
Exterior view



Ampliación de la biblioteca de la U.P.V

U.P.V. Library extension



José María Lozano Velasco,
Juan Ranchal Padilla,
José Luis Saez Martínez,
Miguel A. Campos González,
José Luis Pastor Bono,
Antonio Viedma









El proyecto de Ampliación de la Biblioteca General de la Universidad Politécnica de Valencia surge ante la necesidad de dotarla de un número mayor de puestos de lectura, claramente insuficientes por el índice creciente de usuarios.
Para la resolución del programa de necesidades planteado, se construyen dos bloques rectangulares de dos alturas, situados sobre la cubierta de la Hemeroteca existente en un edificio de dos plantas. Entre las dos CAJAS se libera una zona central que además de posibilitar una mayor iluminación natural a las salas de lectura y un enriquecimiento de las visuales, permite respetar las claraboyas existentes en la cubierta para la iluminación cenital de la Hemeroteca existente en el edificio inferior.
Estas cajas alojan en su interior cuatro salas de lectura a razón de una por bloque y planta. Las salas están comunicadas en vertical dos a dos a través de sendas escaleras interiores.
El esquema propuesto permite el funcionamiento de las salas de modo independiente basándose en la flexibilidad que se obtiene por la modulación y repetición de la "Sala Elemental" y por el carácter de contenedor de la misma entendida como subconjunto.
Asimismo, la subdivisión en salas independientes de iguales dimensiones, carentes de partición interior apriorística y en condiciones de orientación e iluminación homogéneas y casi idénticas, permite, si ello fuera necesario, la posterior caracterización de las mismas hacía otros usos complementarios.
En el acceso por planta segunda a estas salas y entre la edificación existente y la de nueva planta se resuelve un espacio de relación donde se ubican los servicios comunes necesarios.
Partiendo de un entorno hostil, por lo anodino de la arquitectura existente, y sobre la base de la adaptación a la geometría que de ella dimana y el respeto de la retícula base, se resuelve un edificio que se singulariza en el conjunto de manera serena.
Las cajas se construyen de estructura metálica que descansa sobre la existente de hormigón armado. Se resuelven forjados con placas prefabricadas alveoladas de hormigón armado de 20 cm de espesor con capa de compresión superior nivelada y posterior pavimiento de linóleum. El cerramiento exterior se hace con paneles Robertson de aluminio con acabado PVF2 color "Silver Metalic" y grandes paños acristalados con carpintería de aluminio anodizado color natural y vidrio Climalit de seguridad. El falso techo se resuelve con placas de madera de haya microperforada sobre perfilería oculta. En general, toda la obra se resuelve con uniones en seco, soldadas o atornilladas.

Situacion:
Location:
Universidad Politécnica de Valencia

Promotor:
Developer:
Universidad Politécnica de Valencia

Arquitectos:
Architects:
José María Lozano Velasco, Juan Ranchal Padilla, José Luis Saez Martínez, Miguel A. Campos González, José Luis Pastor Bono, Antonio Viedma

Aparejador:
Quantity Surveyor:
Rafael Vidal Soler

Constructora:
Contractor:
Edificaciones Castelló, S.A

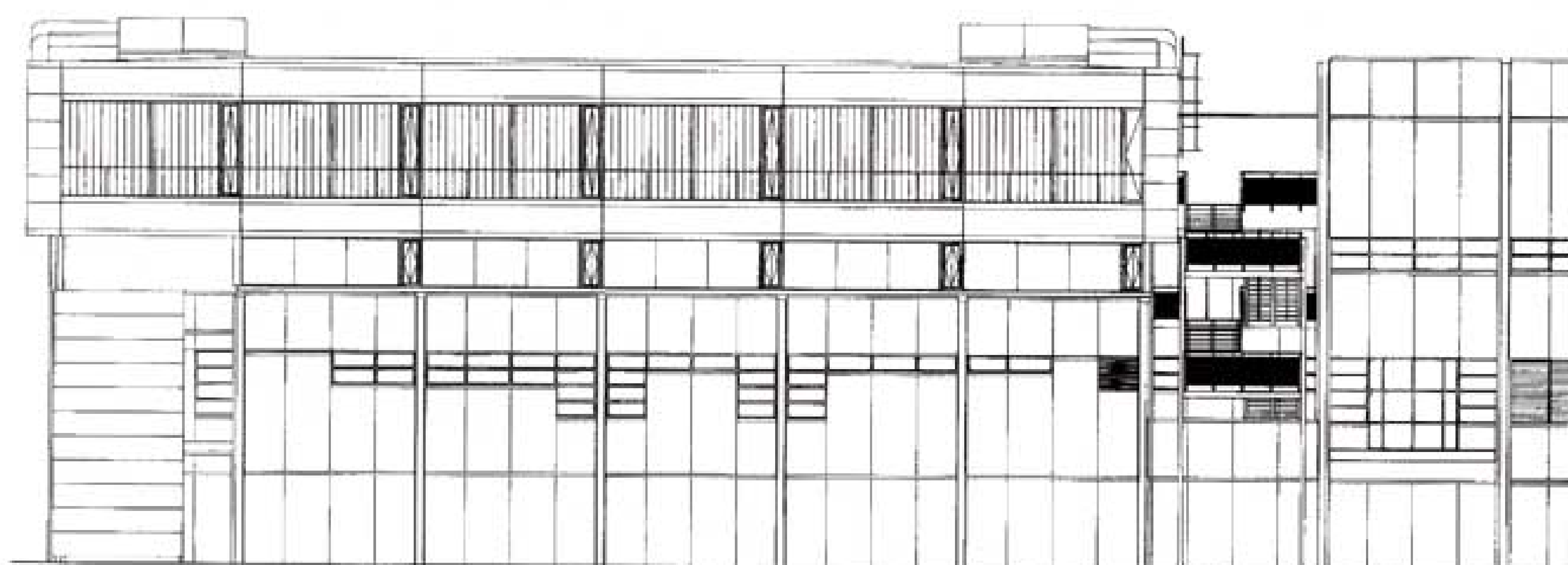
Proyecto:
Project:
1994

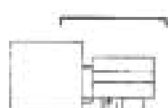
Construccion:
Built
1995-1996

Superficie:
Surface Área:
1.570 m² construidos

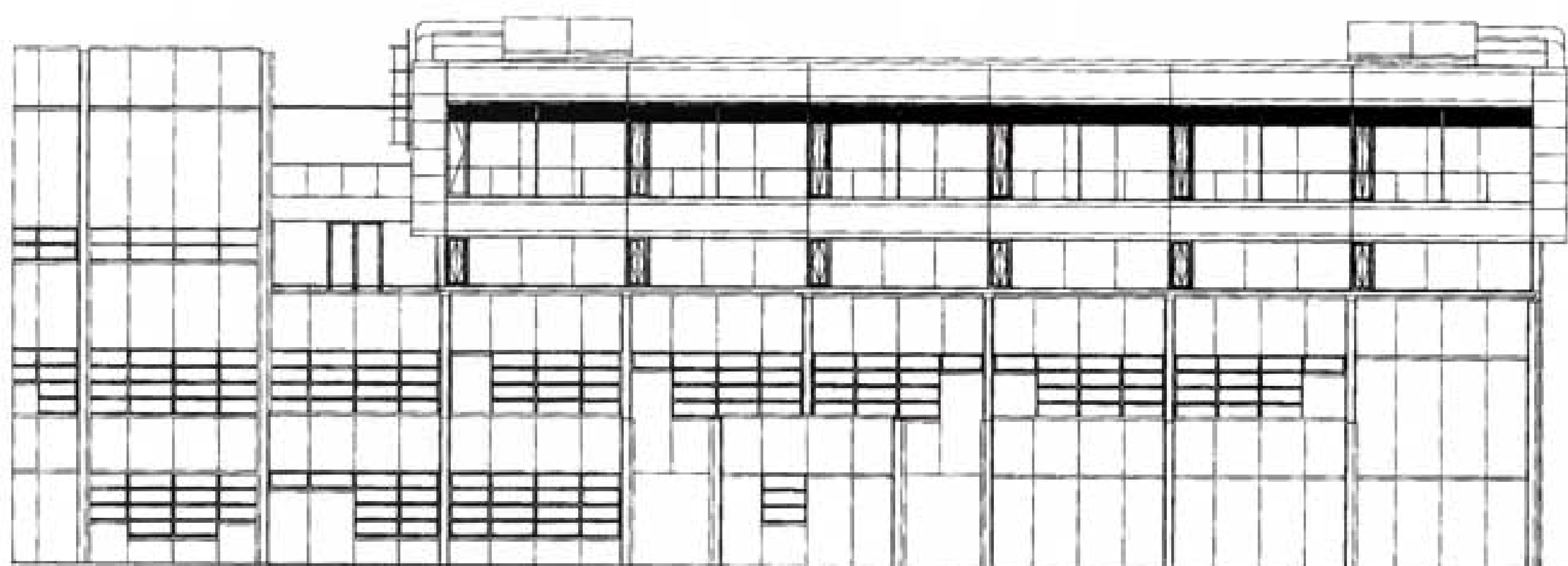
Presupuesto:
Budget:
187 millones de pesetas

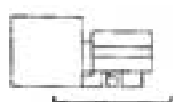
Fotografías:
Photographs:
Juan Ranchal Padilla, José J. Martí Cunquero

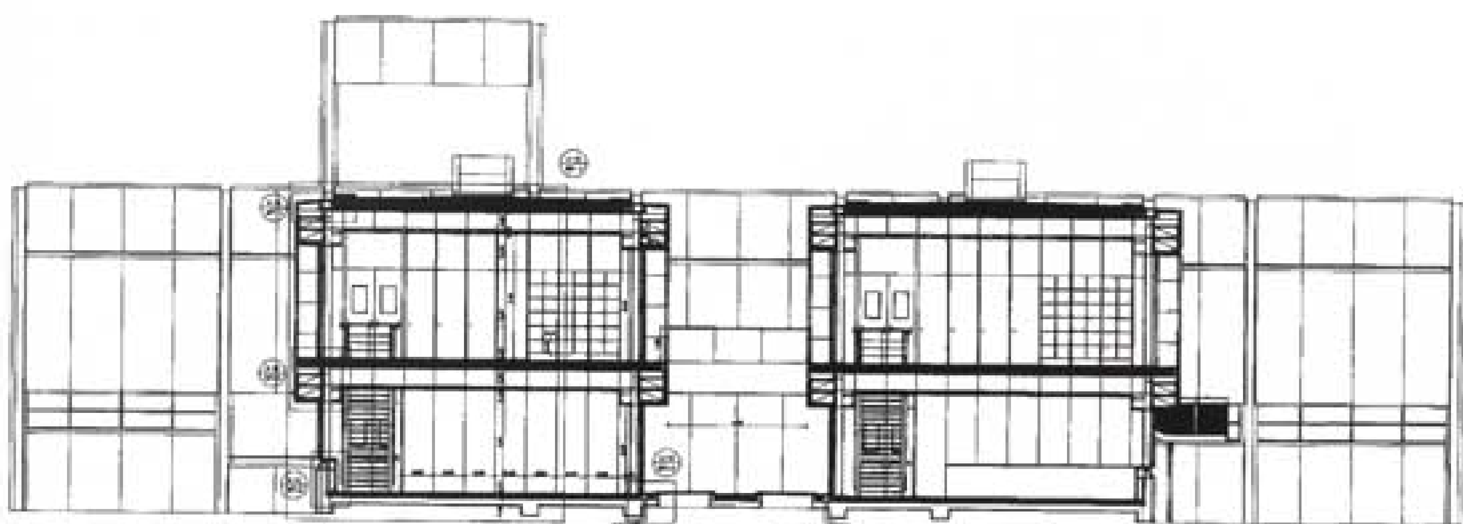


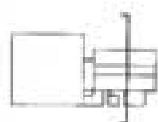




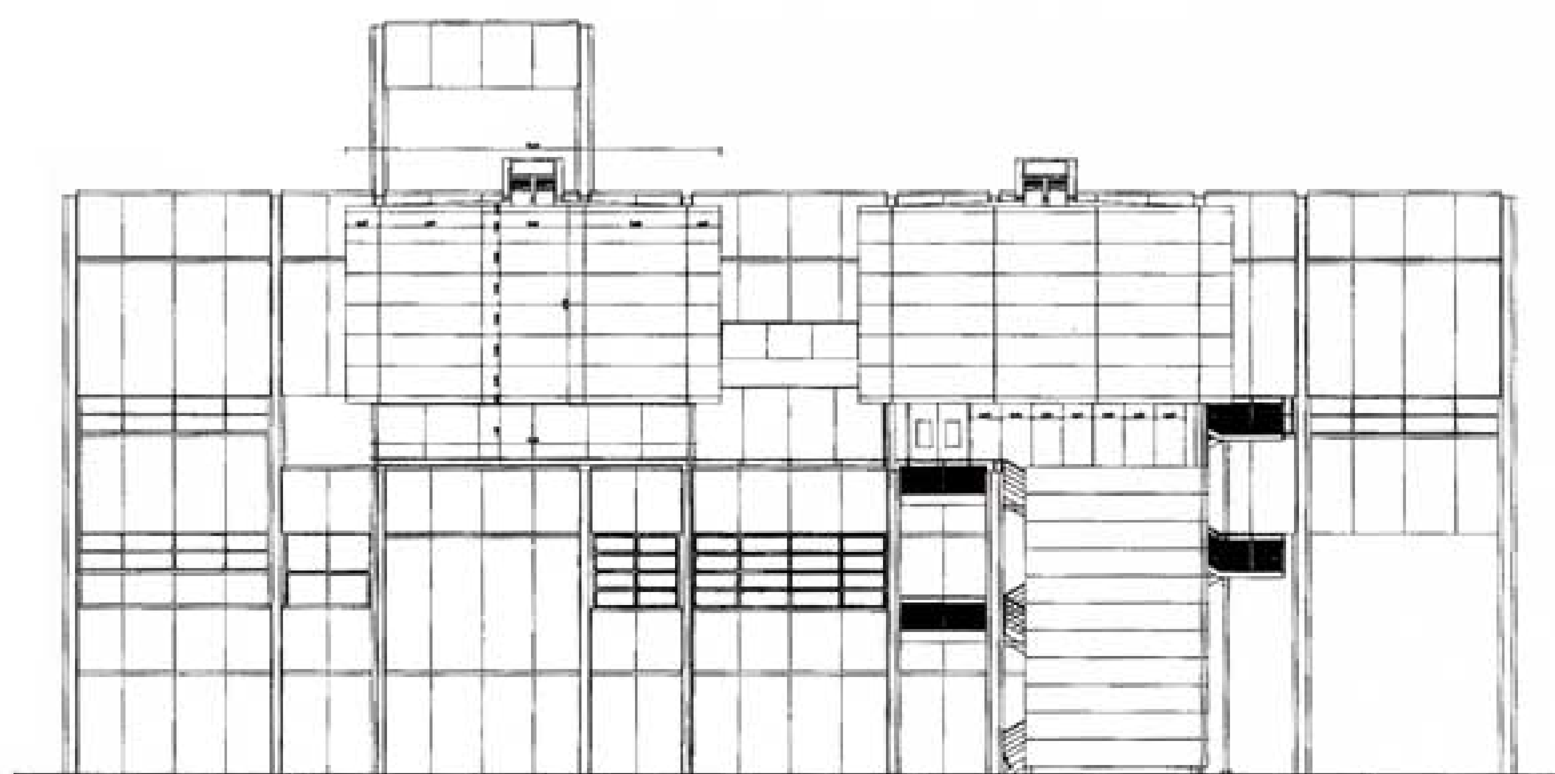




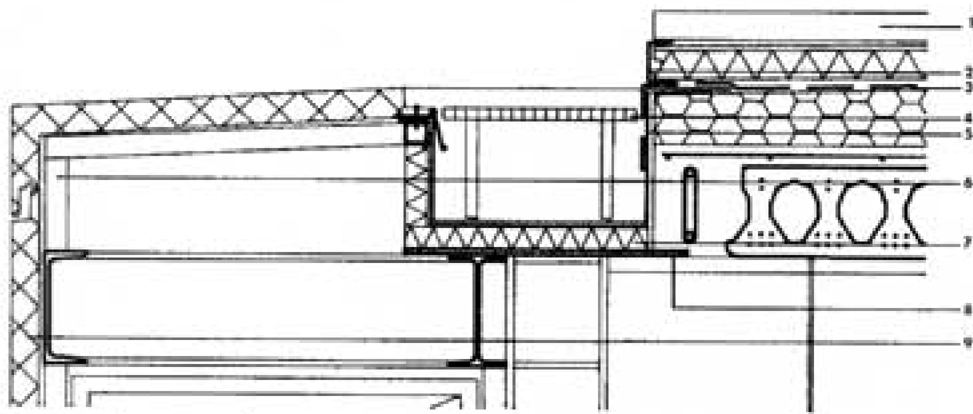




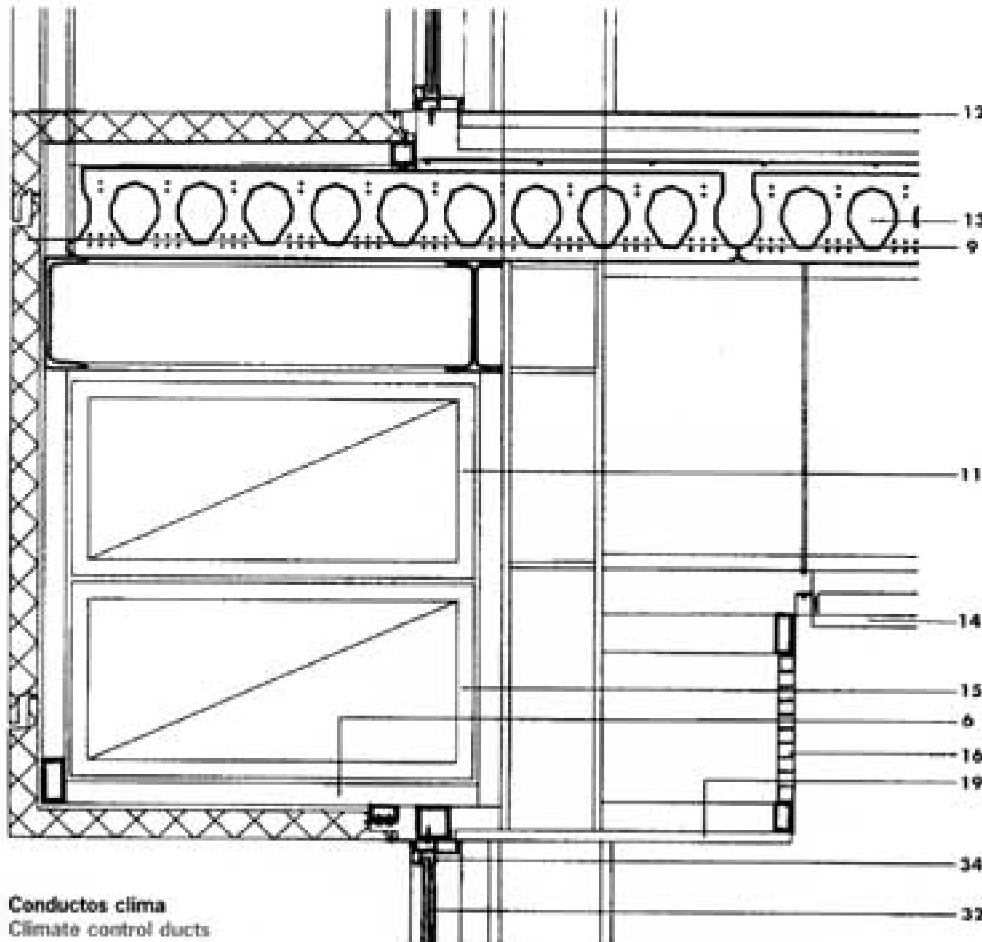






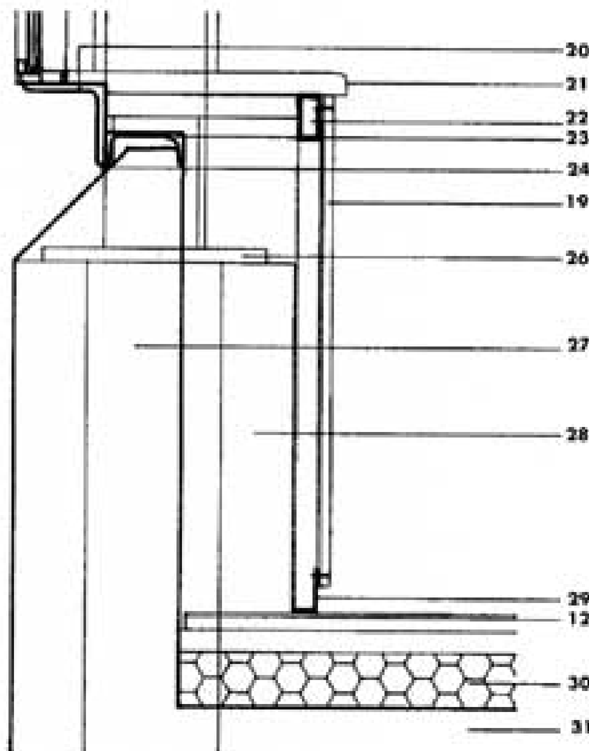


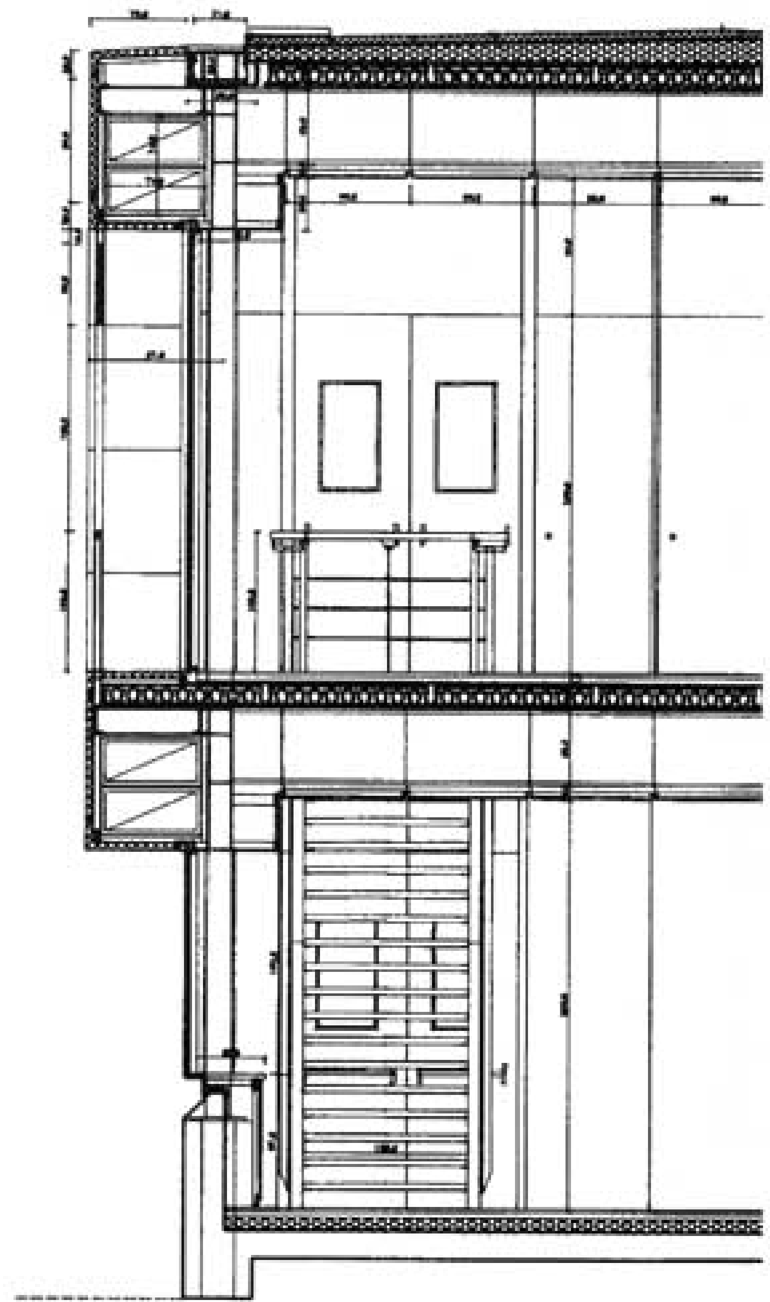
Remate cubierta y canalón
Roof finish and guttering



Conductos clima
Climate control ducts

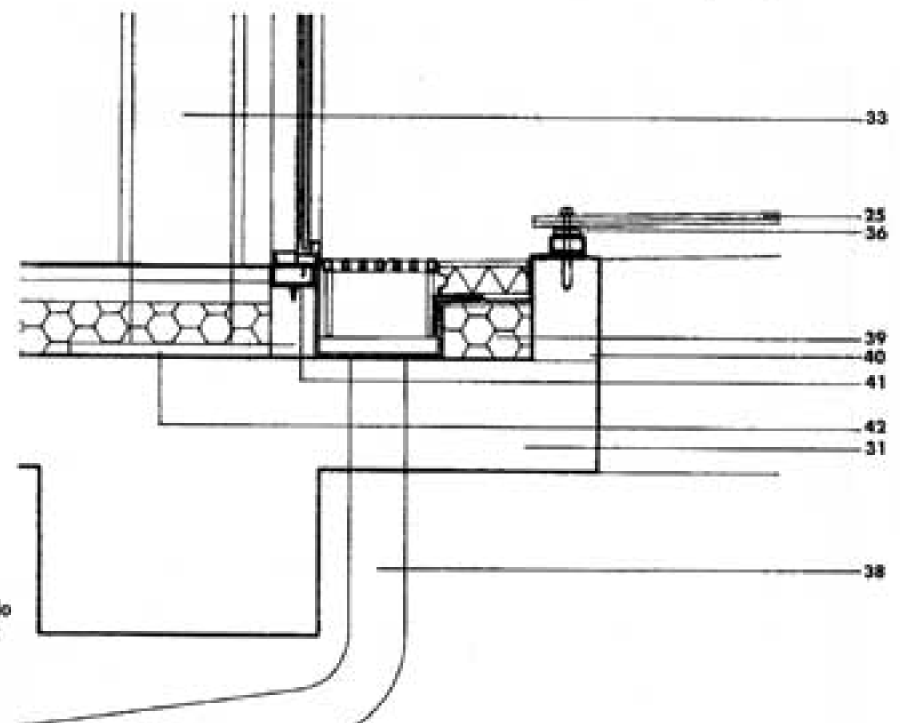
Repisa inferior sobre antepecho
Lower ledge over parapet





1. Baldosa hormigón 60x60 x5 cm. sujeción placa aislamiento
60x60x5 cm. concrete paving slab securing insulation tile
2. Chapa en U para protección solar de la placa aislante
U-shaped flashing protecting insulation tile from sun
3. Membrana impermeabilizante
Damp-proof membrane
4. Rejilla protección canalón
Gutter grating
5. Canalón de chapa plegada galvanizada
Folded galvanised sheet gutter
6. Estructura auxiliar anclaje panel cerramiento. Tubos 40x40 mm
Ancillary structure for wall panel mounting. 40x40 mm tubes
7. Aislante térmico rígido e=4cm (Tipo Roofmate)
4 cm. rigid thermal isolation (Roofmate type)
8. Plancha de acero galvanizado e=5 mm
5 mm. galvanised steel plate
9. Panel cerramiento
Wall panel
10. Perfil IPE-550 Estructura principal
Structural IPE-550 shape
11. Conducto impulsión clima
Climate control delivery duct
12. Pavimento linóleum (Tipo Umbro Sommer)
Linoleum flooring (Umbro Sommer type)
13. Forjado placa hormigón pretensada, capa compresión superior con mallazo, canto total 20+4 cm.
Pre-tensioned concrete slab floor structure covered by mesh-reinforced compression layer, total depth 20+4 cm
14. Falso techo
Suspended ceiling
15. Conducto retorno clima
Climate control return duct
16. Rejilla continua retorno clima
Climate control return continuous grating
17. Forjado placa de hormigón pretensado inclinado
Inclined pre-stressed concrete slab floor structure
18. Panel
Panel
19. Tablero DM 25 mm. lacado color natural
25 mm. DM board, colourless varnish
20. L 150.150.16, galvanizado
Galvanised L 150.150.16
21. Remate tablero madera chapado nogal e=4cm
4 cm. wooden board top w/ walnut veneer
22. Estructura auxiliar soporte repisa madera
Ancillary structure supporting wooden ledge
23. Perfil UPN 140
UPN 140 shape
24. Sellado sobre cordón base
Sealant over flange of base
25. Vidrio armado 4+4 cm. sobre estructura metálica
4+4 cm reinforced glass in metal frame
26. Placa anclaje 400x240x25 sobre mortero expansivo 4 varillas roscadas
400x240x25 anchoring plate on expansion mortar, 4 threaded rods
27. Placa hormigón prefabricado existente
Existing precast concrete slab
28. Pilar hormigón armado cruciforme existente
Existing reinforced concrete cruciform pillar
29. Perfil L 60x40x3 pintado
Painted 60x40x3 L shape

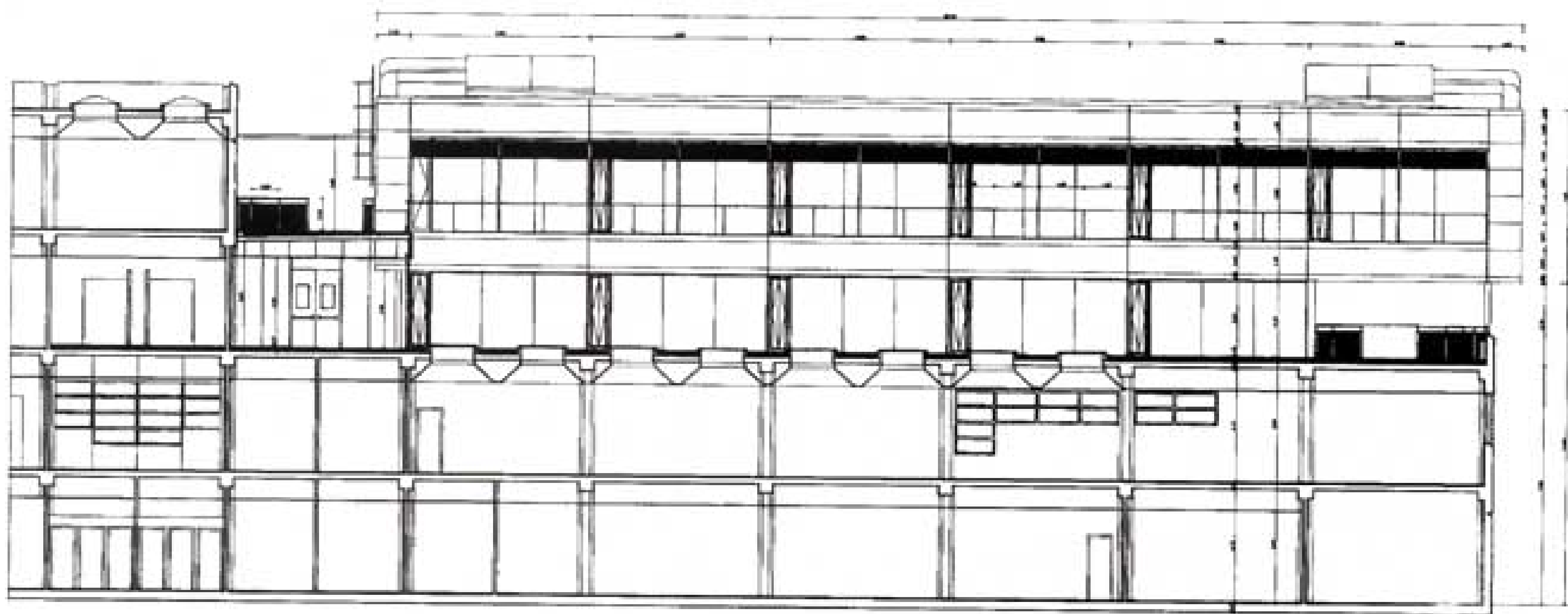
(Sigue en pág. 70)



Canalón longitudinal y lucernario
Longitudinal gutter and skylight

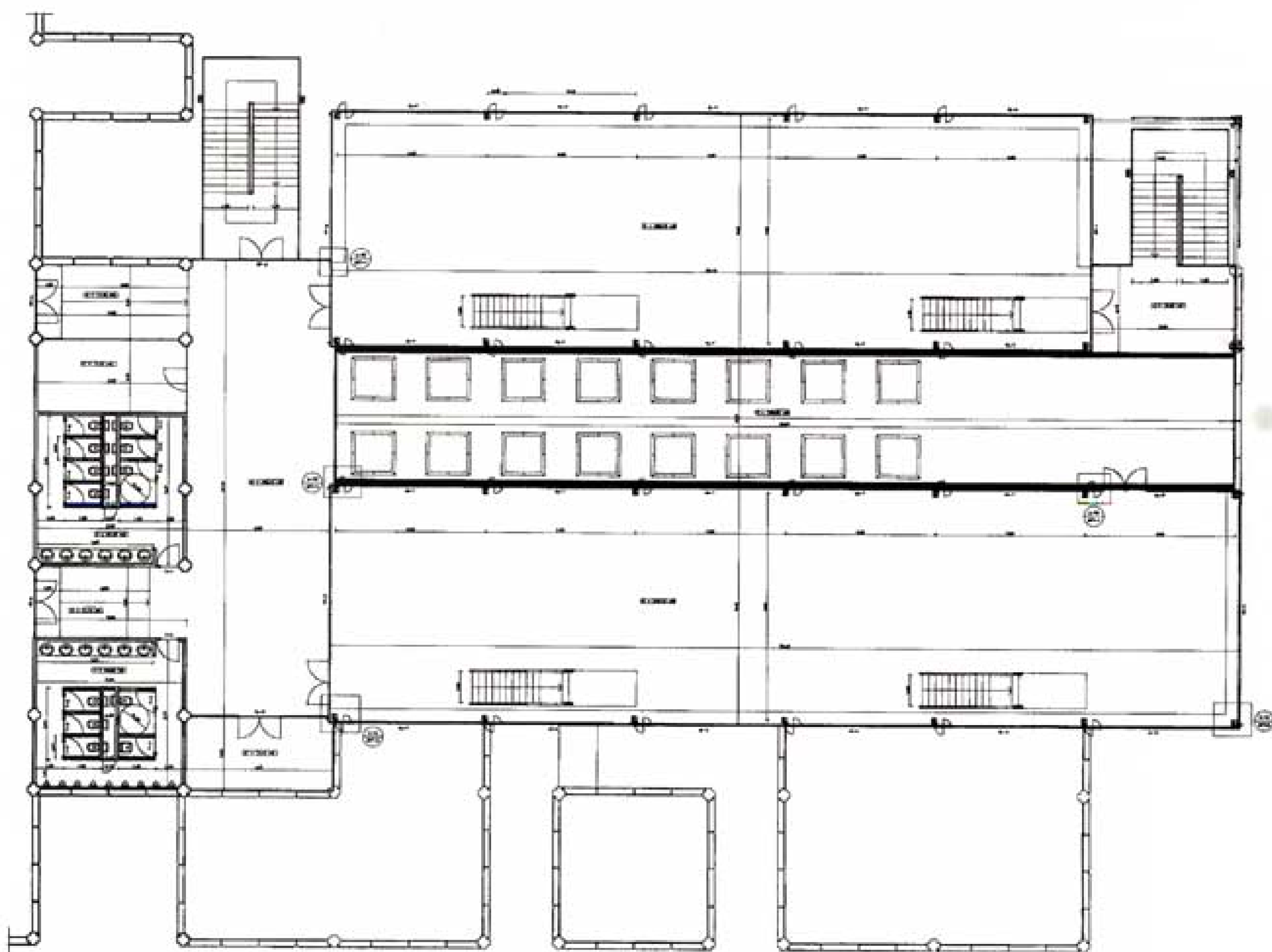


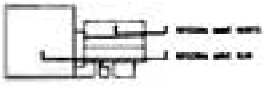
The Polytechnic University of Valencia's Main Library Extension project arose in response to the need for a greater number of reading places, as the existing space was clearly insufficient for the increasing number of users.
The brief outlining the perceived needs was answered by the construction of two rectangular two-storey blocks on the roof of the existing two-storey Periodicals library building. A central area between the two BOXES was left free: as well as allowing more natural light into the reading rooms and enriching the visual interest, this made it possible to retain the existing skylights in the roof that provide overhead light to the Periodicals library in the building below.
The BOXES house four reading rooms, one on each floor of the two blocks. In each block, the two rooms are joined vertically by an internal staircase.
This layout allows the rooms to function independently, thanks to the flexibility that is achieved by modulating and repeating the "Basic Room" and to its container-like nature, taken as a sub-set.
This subdivision into independent rooms of equal size with no a priori internal divisions, with homogeneous, almost identical, exposure and lighting conditions, also enables them to be individuated for other complementary uses should the need arise.
A relational space containing the necessary shared services is located at the access to these rooms from the second floor and between the existing and new buildings.
Faced with a hostile environment, the anodyne architecture of the existing buildings, the solution we adopted was to adapt the geometry that it originates and respect the basic grid in a building that stands out serenely from its surroundings.
The boxes have a metal structure that rests on the existing reinforced concrete structure. The floors are 20 cm. thick prefabricated cellular reinforced concrete slabs covered by a levelled compression screed and linoleum flooring. The outer walls and roof are built of aluminium Robertson panels with a PVF2 "silver Metallic" colour finish and the large plate-glass windows have natural colour anodised aluminium frames and Climalit safety glass. The ceilings are made of micro-perforated beechwood panels mounted on hidden metal joists. In general, all the materials are assembled using dry joints, welding or bolts.

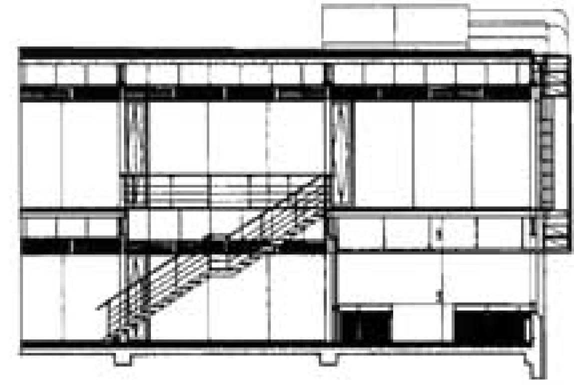


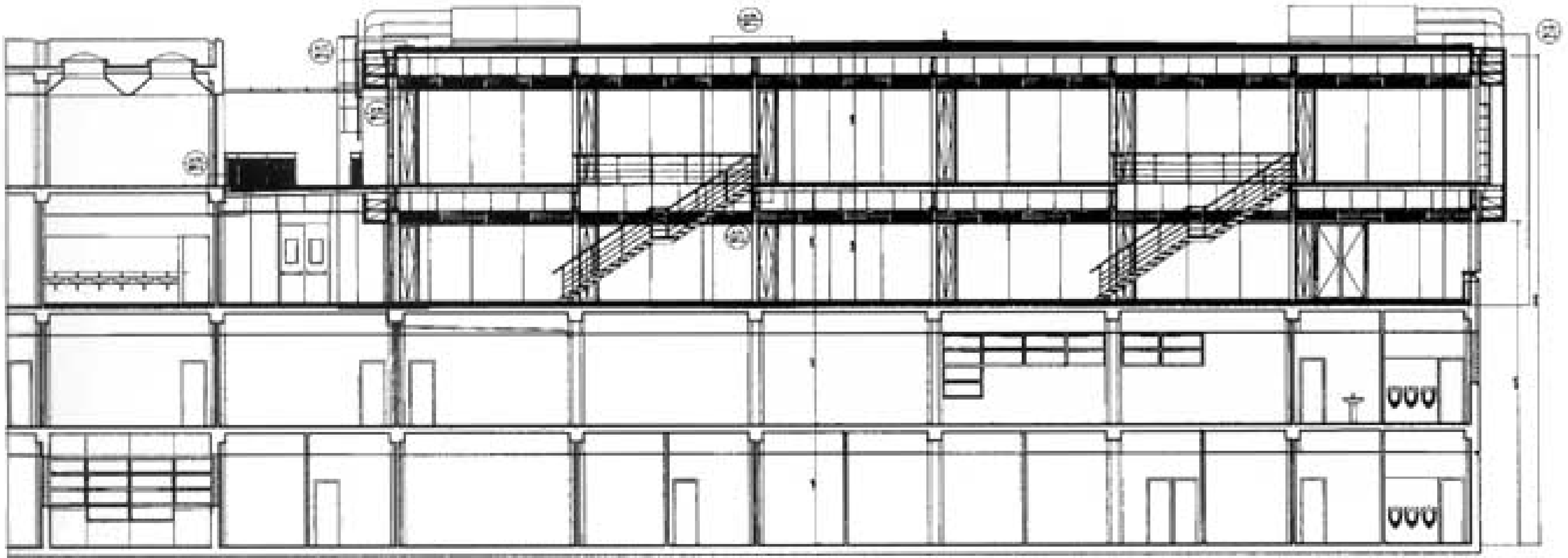


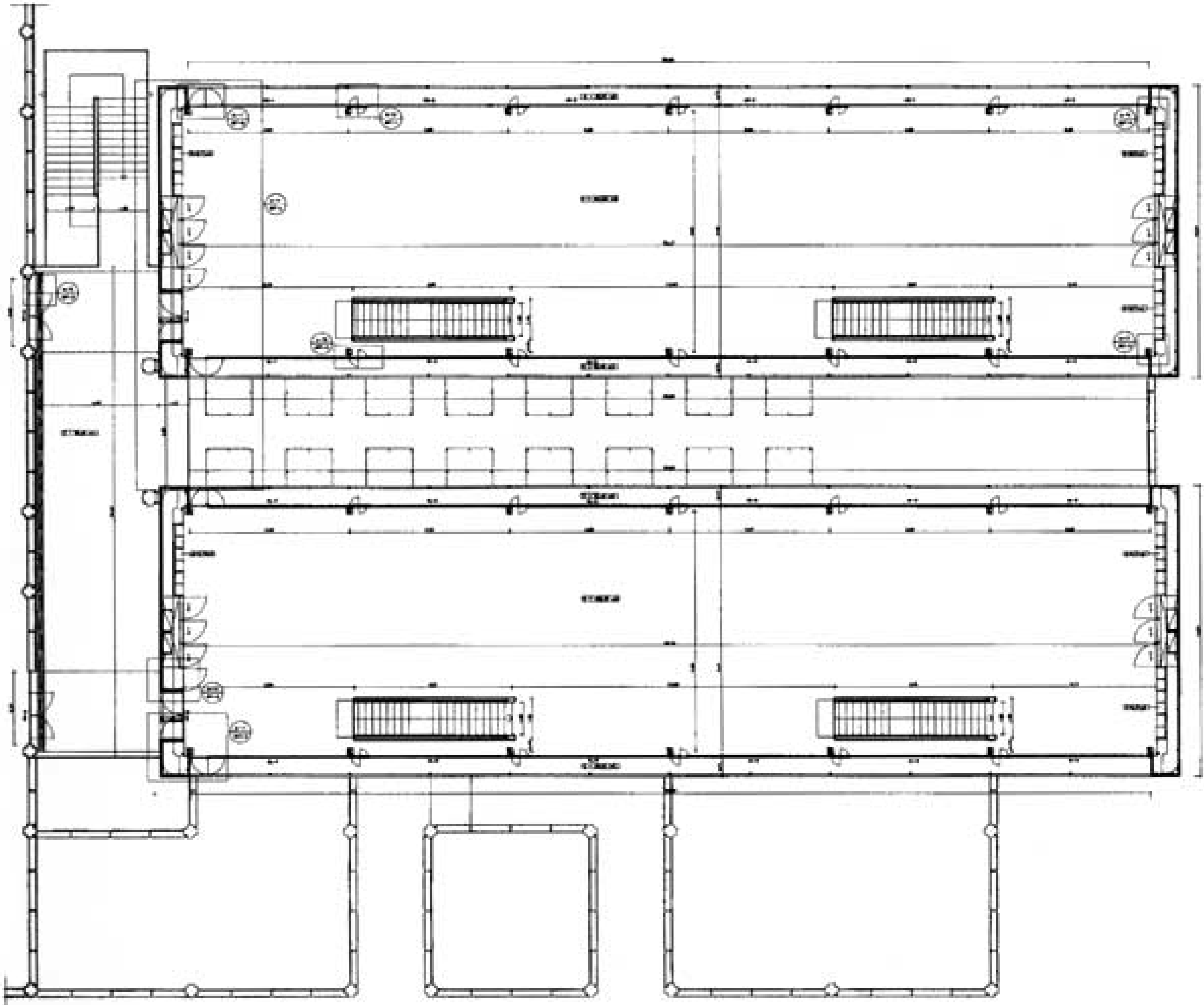


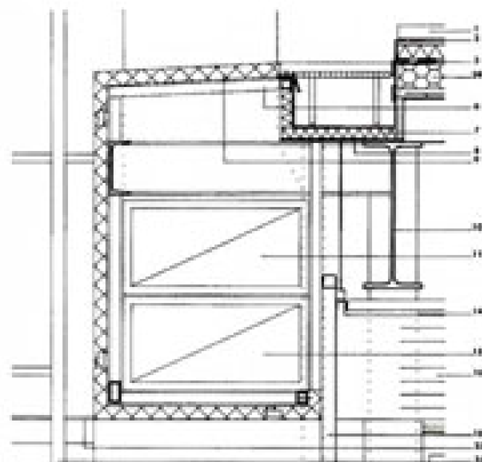




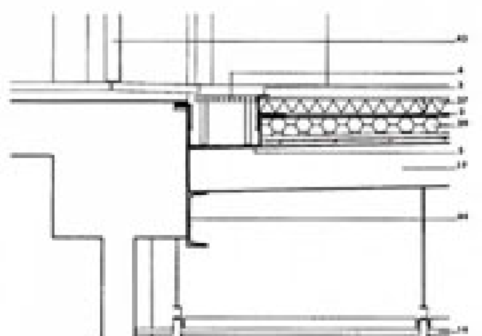




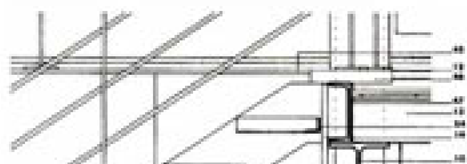




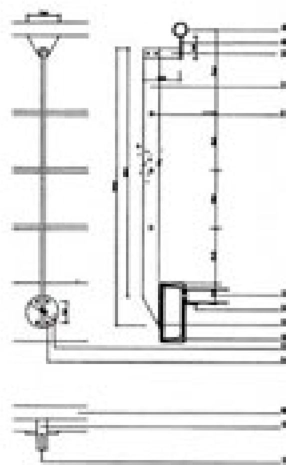
Remate cubierta y canalón
Roof finish and guttering



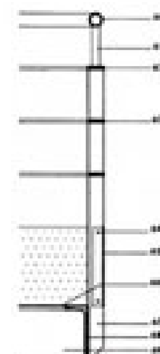
Canalón longitudinal
Longitudinal gutter



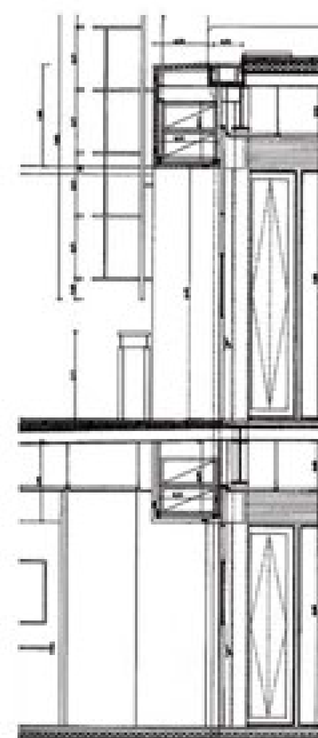
Apoyo escalera
Staircase support



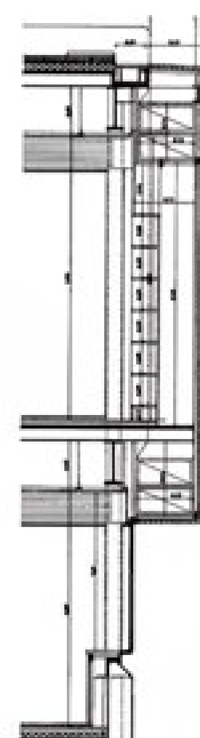
Escalera interior
Interior staircase



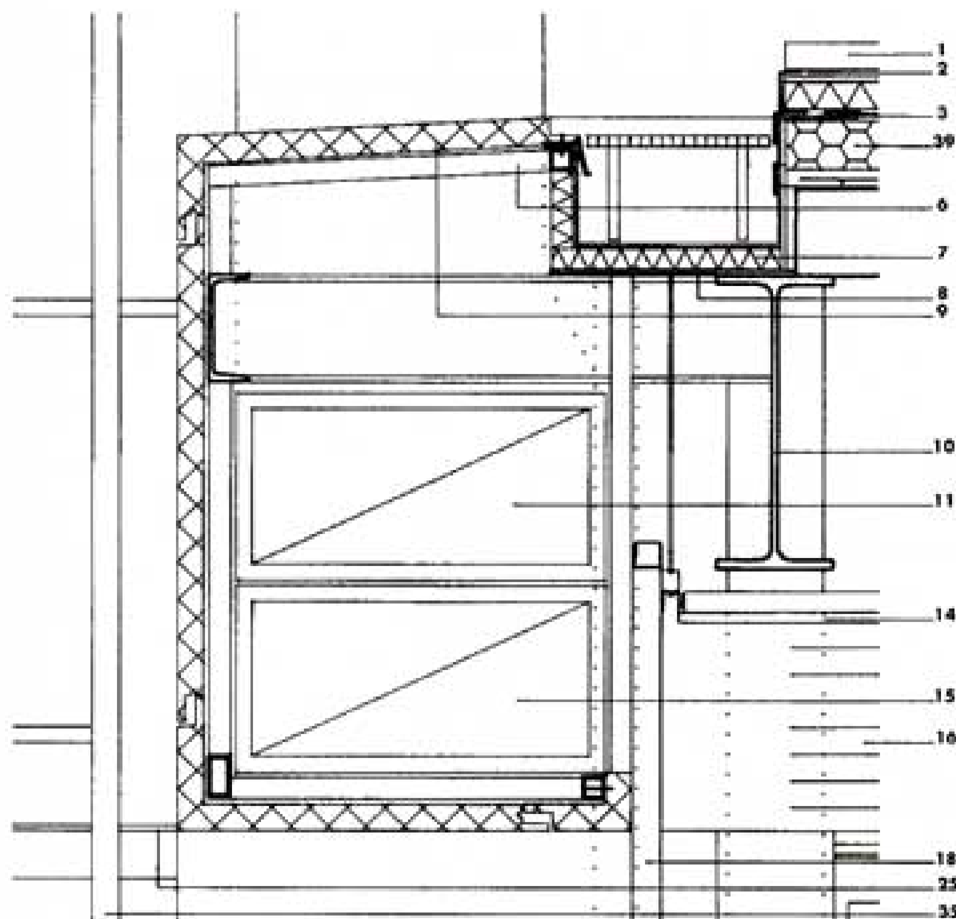
Escalera
Staircase wall



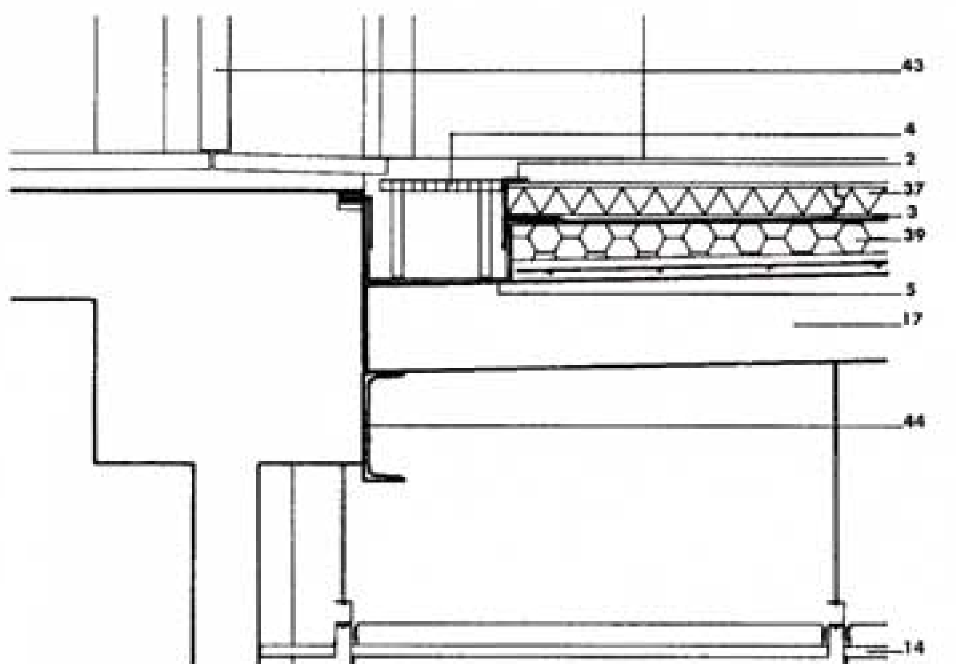




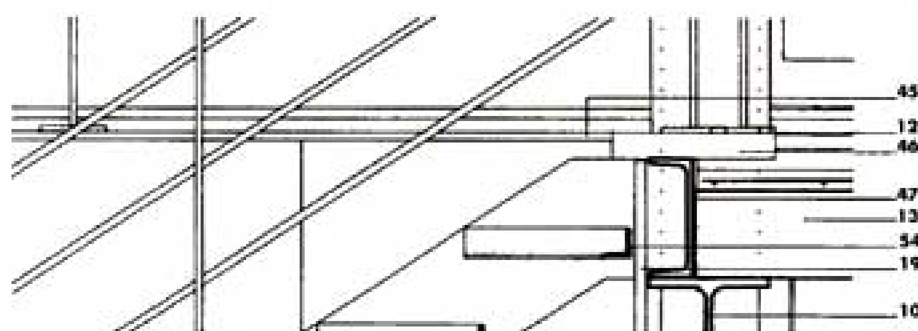




Remate cubierta y canalón
Roof finish and guttering

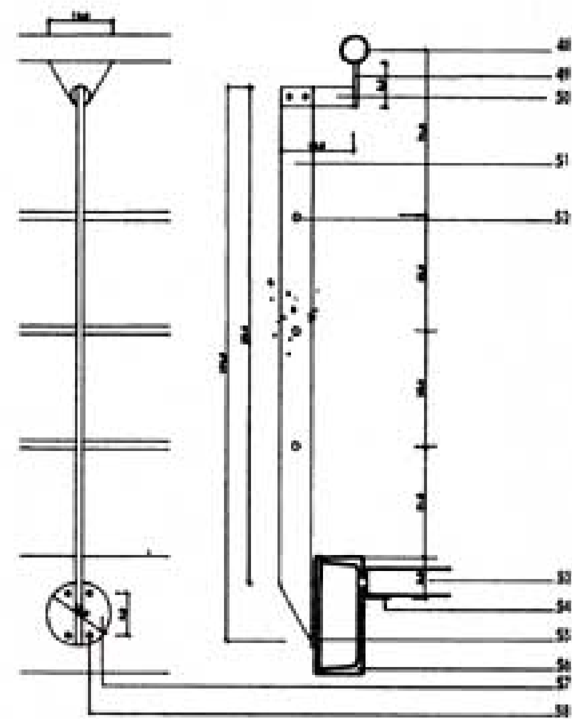


Canalón longitudinal
Longitudinal gutter

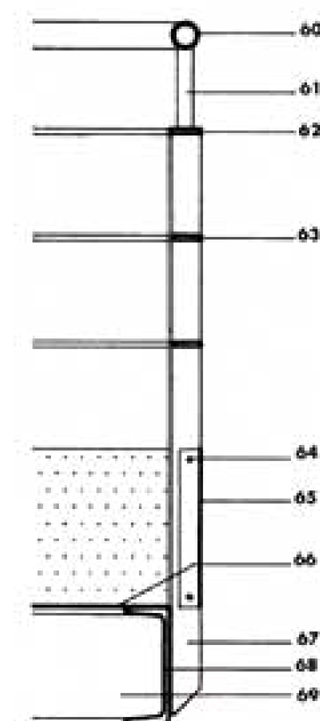


Apoyo escalera
Staircase support

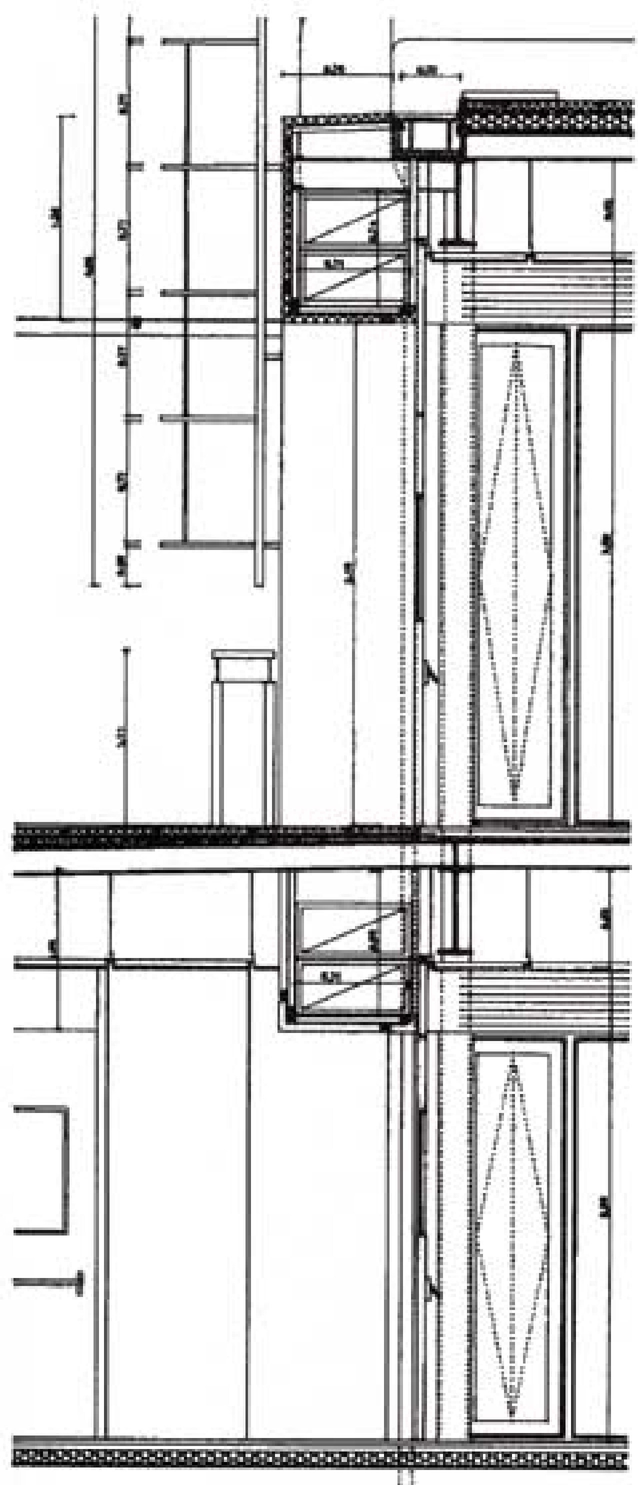
30. Recrecido pavimento con hormigón aligerado y mortero regulación superior
Floor depth raised using lightweight concrete and mortar levelling
31. Forjado placa hormigón prefabricado existente
Existing pre-cast concrete slab floor
32. Vidrio doble 5+5 mm
5+5 mm double glass pane
33. Soporte perfil HEB-180 protegido EF-60 y revestido
EF-60 protected HEB-180 shape support w/ cladding
34. Carpintería aluminio anodizado color natural
Anodised aluminium frames, natural colour
35. Escalera de mantenimiento
Maintenance stairway
36. Fijaciones con arandela goma estancas lluvia
Rain-proof fixings with rubber washers
37. Placas aislamiento térmico (Tipo Roofmate LG) e=5 mm, con capa mortero modificado superior de 10 mm
50 mm thermal insulation tiles (Roofmate LG type) covered w/ 10 mm modified mortar layer
38. Bajante PVC Ø80 mm. conexión a general
Ø80 mm PVC downpipe to main drain
39. Hormigón aligerado para pendientes
Lightweight concrete for sloping sections
40. Zócalo ladrillo hueco 20 cm. de altura, enfoscado y fratasado
20 cm. high cellular brick skirting, rough-coated and smooth plastered
41. Perfil 80.40.4 mm. apoyo carpintería, nivelado sobre zócalo de hormigón armado 80x40x4 mullion, levelled on reinforced concrete base
42. Placa anclaje 400x240x25 sobre mortero expansivo y 4 varillas de anclaje a cabeza de hormigón
400x240x25 anchoring plate on expansion mortar w/ 4 concrete-headed anchoring rods
43. Puerta RF-60
RF-60 door
44. Perfil UPN-260 apoyo placa de hormigón anclada a viga de hormigón existente mediante taco Hilti UPN-260 girder reinforcing concrete slab, anchored to existing concrete beam by Hilti plug
45. Perfil remate de acero inoxidable
Stainless steel trim
46. Huella de madera haya vaporizada e=5 cm. sellada superficialmente
5 cm beechwood tread, steam-treated and top sealed
47. Perfil UPN-220 para recibir zancas
UPN-220 shape supporting stringboards
48. Tubo pasamanos de acero inoxidable de 50 mm de diámetro
Tubular stainless steel handrail, 50 mm diameter
49. Pletina de 8 mm. de espesor de acero inoxidable soldada al pasamanos
8 mm stainless steel plate welded to handrail
50. Pieza especial tubo de 20 mm de diámetro de acero inoxidable para atornillar
Special piece: stainless steel tube, 20 mm. diameter, to receive screw fastening
51. Montaje pletina 60x12 de acero inoxidable atornillada
60x12 mm stainless steel plate mounting, screwed to string
52. Tubo de 15 mm de diámetro de acero inoxidable soldado al montante
Stainless steel tube, 15 mm. diameter, welded to stanchion
53. Huella de madera de haya vaporizada e=5 cm sellada
5 cm beechwood tread, steam-treated and sealed
54. Perfil L 50.50.5 mm pintado
50x50x5 mm L shape, painted
55. Plancha 220x10 mm soldada y pintada
220x10 mm plate, welded and painted
56. Zanca perfil UPN-220 pintada
UPN220 shape string-board, painted
57. Placa anclaje montante diámetro 120 mm y espesor 10 mm en acero inoxidable atornillada
Stainless steel anchoring plate for stanchion, 120 mm diameter, 10 mm thick, screwed to string
58. Cuatro tornillos acero inoxidable, diámetro 120 mm
4 stainless steel screws, 20 mm diameter
59. Tornillo fijación
Screw
60. Perfil tubular de acero galvanizado de 50 mm de diámetro y 3 mm de espesor
Galvanised steel tube, 3 mm thick, 50 mm. diameter
61. Pletina de acero galvanizado de 30x4.4 mm
30x4.4 mm galvanised steel plate
62. Pletina de acero galvanizado de 60x8 mm
60x8 mm galvanised steel plate
63. Pletina de acero galvanizado de 50x8 mm
50x8 mm galvanised steel plate
64. Tornillería de ajuste de acero galvanizado
Galvanised steel adjustment screws
65. Chapa de acero galvanizado perforado e=1 mm
1 mm. thick perforated galvanised steel plate
66. Chapa de acero galvanizado lagrimada e=5 mm
5 mm thick "dew-drop" textured galvanised steel plate
67. Medio perfil IPE-120 galvanizado
IPE-120 galvanised bar
68. Perfil UPN220 galvanizado
Galvanised UPN-220 shape
69. Perfil IPN220 galvanizado
Galvanised IPN220 shape

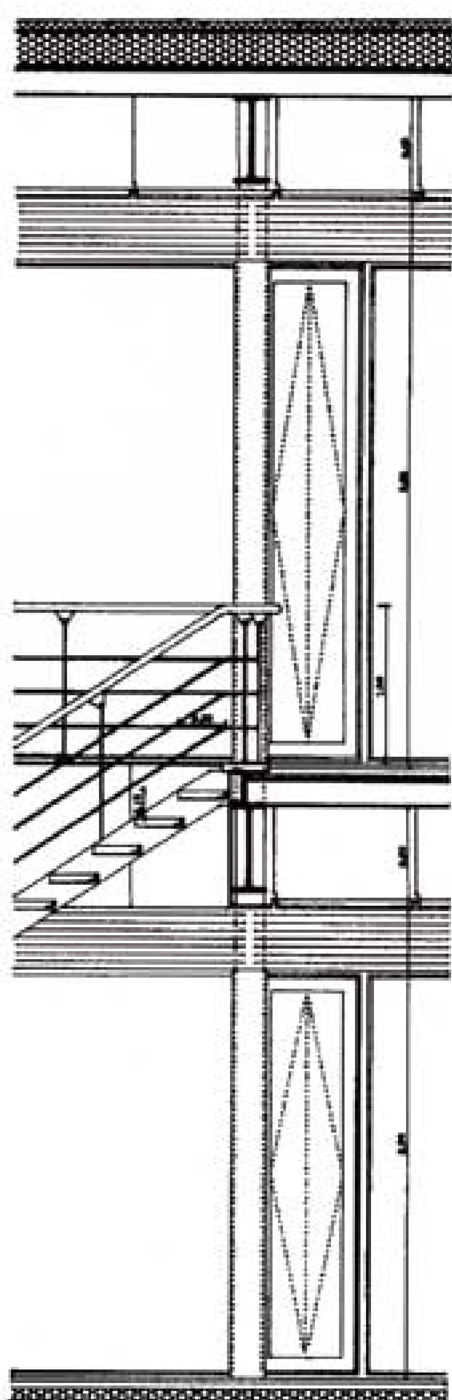


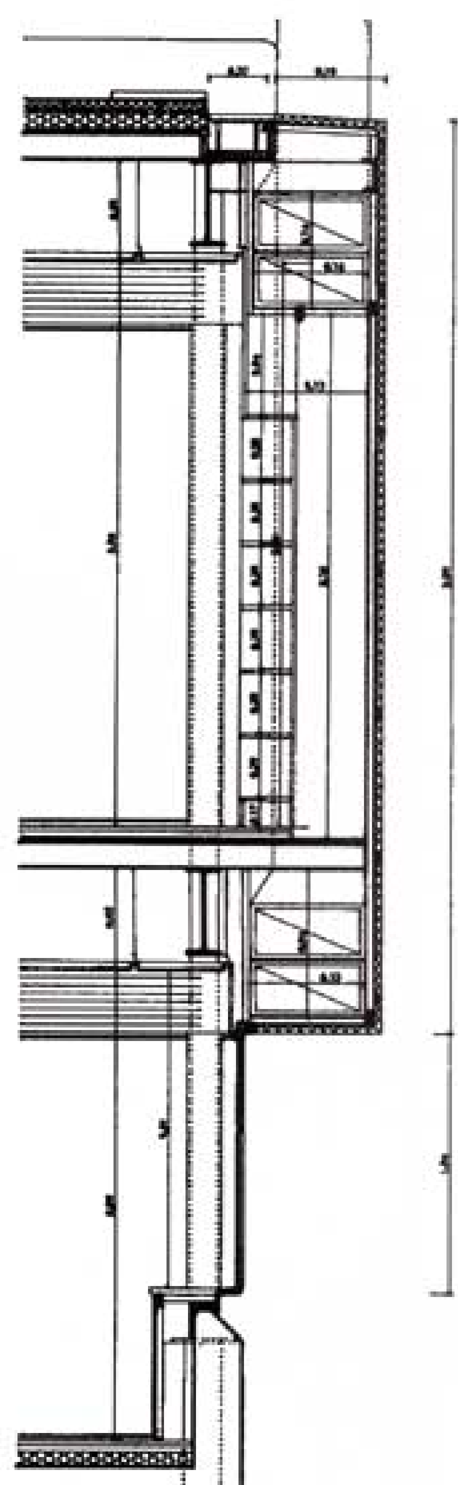
Escalera interior
Interior staircase



Escalera esquina
Staircase end





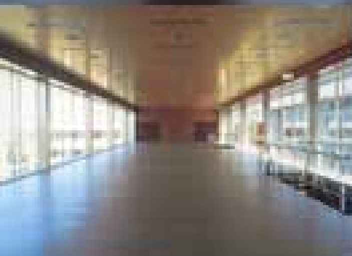






















MUA. Museo Universitario de Alicante

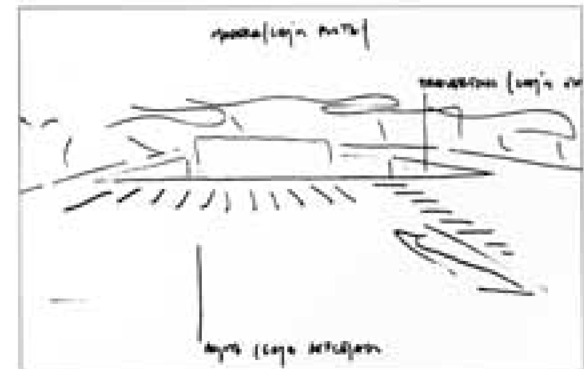
Universitary museum in Alicante

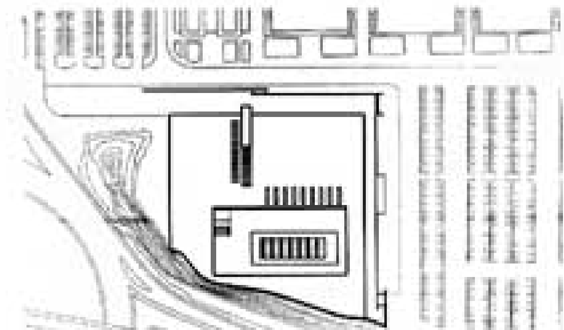


Todo el Museo se desarrolla deprimido sobre la cota del terreno, creando un espacio tranquilo y resolviendo la perturbación que el ruido de la autovía pudiera producir (además se plantará una tupida masa de arbolado para reforzar este efecto).

La LUZ CENITAL, por un lado, y la LUZ REFLEJADA en las aguas por otro, contribuirán a crear una atmósfera adecuada para la contemplación, la relajación y la quietud.

La "Caja", es decir, el espacio que albergará la colección permanente, protagonista principal del conjunto, se ha planteado como una pieza de gran altura, flotante e ingrávida, con una pequeña rasgadura en su parte baja de forma que existe una total permeabilidad con el patio. La volumetría de la caja y el tratamiento de la luz serán responsables de una cierta sensación de infinidad. Sus gruesos muros, compuestos de doble hoja, permiten alojar en su interior las instalaciones del edificio, así como los elementos audiovisuales: proyectores, pantallas, vídeo,... produciéndose de este modo un espacio interactivo.





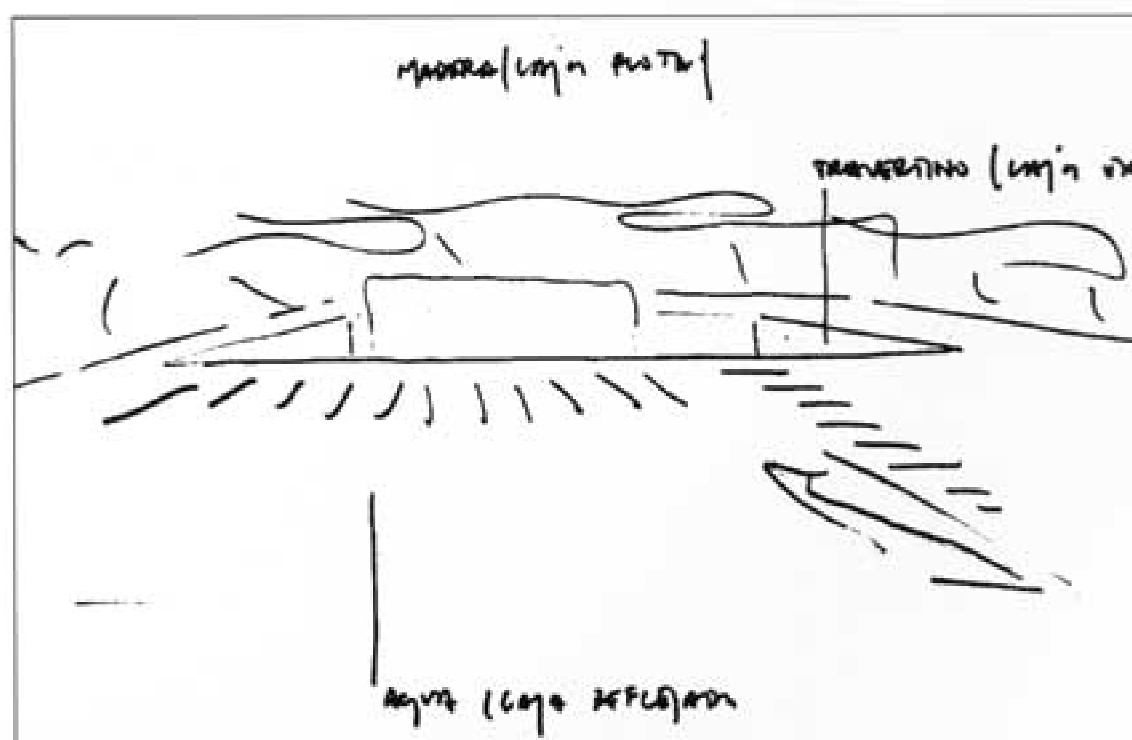


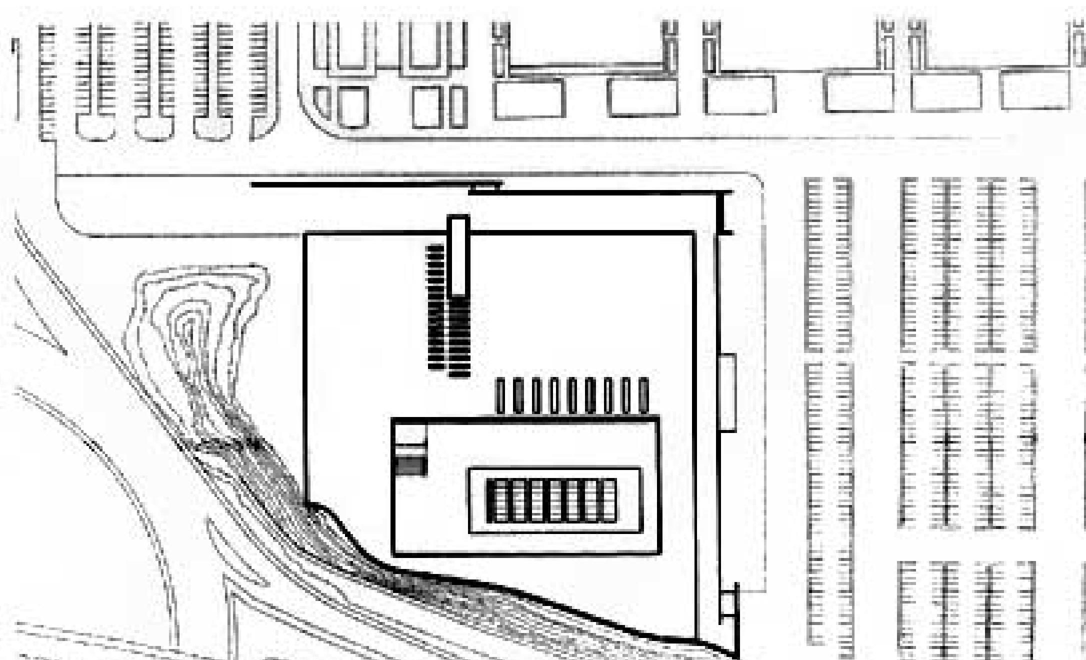
El Proyecto plantea la ocupación de la parcela mediante una lámina de AGUA, sólo interrumpida por un gran vacío del que emerge una gran CAJA de madera que flota en éste, y que se nos muestra inaccesible. En la imagen del Campus Universitario, - una gran extensión verde poblada de arbolado y salpicada de edificación ordenada según una trama - el estanque aparecerá reflejando en sus aguas la "caja" envuelta en la masa de árboles como ocurre con los pabellones de tantos jardines.
El PATIO se configura como elemento que articula las diferentes partes del museo, constituyendo a su vez un LUGAR apropiado para la meditación y el reposo. Desde este espacio podremos acceder a todas las piezas del edificio: las salas del museo polivalente, el auditorio al aire libre, la sala cubierta y, por supuesto, al gran protagonista del proyecto: la CAJA.
Estas cuatro piezas, desarrolladas en una sola planta, constituyen dos parejas que dialogan dos a dos, por un tanto los museos a través de sus espacios de circulación y, por otro los auditorios que enfrentados tienen la posibilidad de incorporarse uno al otro, la sala cubierta esta dotada de un mecanismo que permite al frente de la escena plegarse de forma que las dos salas se integren.
Todo el Museo se desarrolla deprimido sobre la cota del terreno, creando un espacio tranquilo y resolviendo la perturbación que el ruido de la autovia pudiera producir (además se plantará una tupida masa de arbolado para reforzar este efecto).
La LUZ CENITAL, por un lado, y la LUZ REFLEJADA en las aguas por otro, contribuirán a crear una atmósfera adecuada para la contemplación, la relajación y la quietud.
La "Caja", es decir, el espacio que albergará la colección permanente, protagonista principal del conjunto, se ha planteado como una pieza de gran altura, flotante e ingrávida, con una pequeña rasgadura en su parte baja de forma que existe una total permeabilidad con el patio.
La volumetría de la caja y el tratamiento de la luz serán responsables de una cierta sensación de infinidad. Sus gruesos muros, compuestos de doble hoja, permiten alojar en su interior las instalaciones del edificio, así como los elementos audiovisuales: proyectores, pantallas, vídeo,... produciéndose de este modo un espacio interactivo.

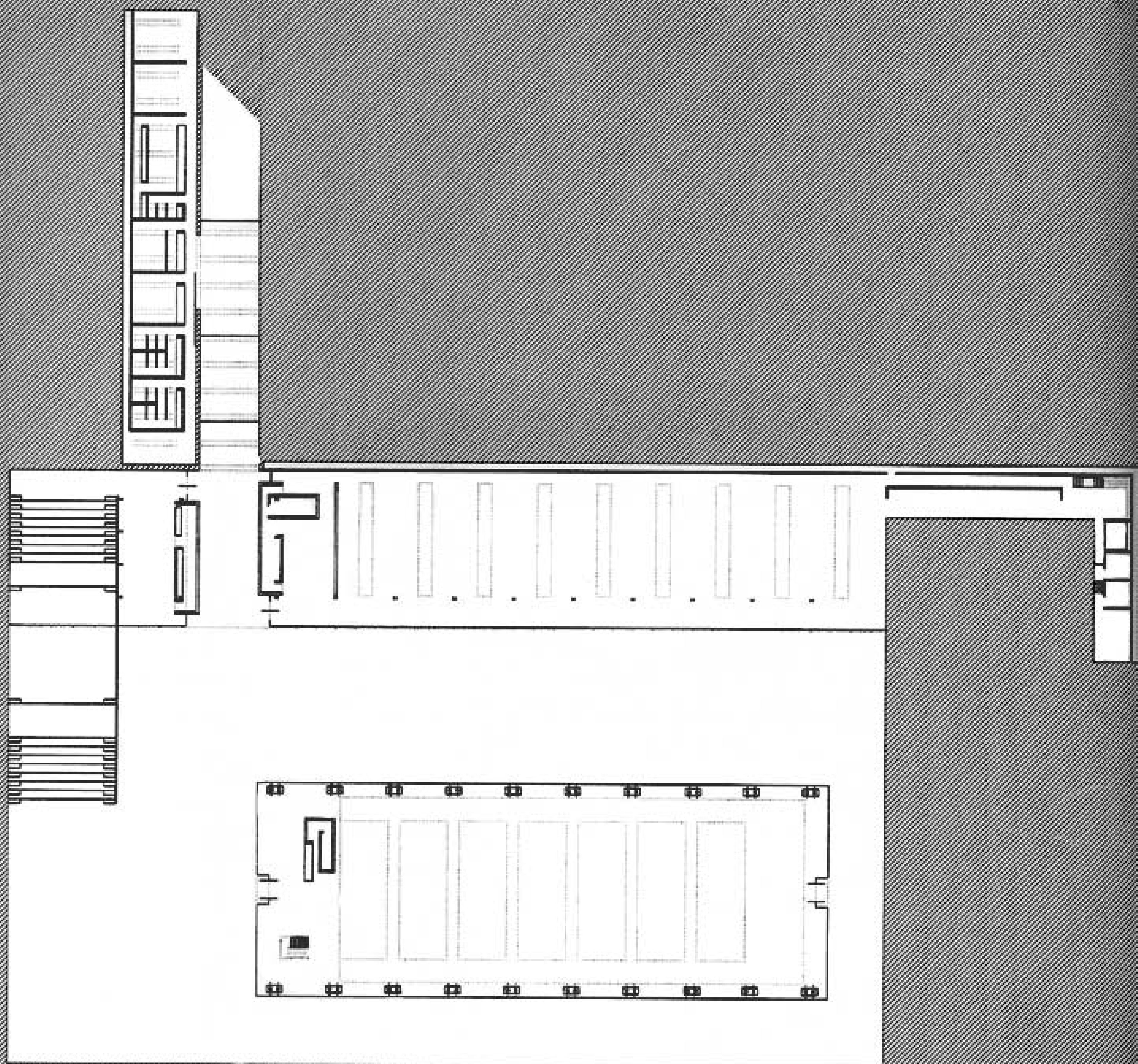
Alfredo Payá

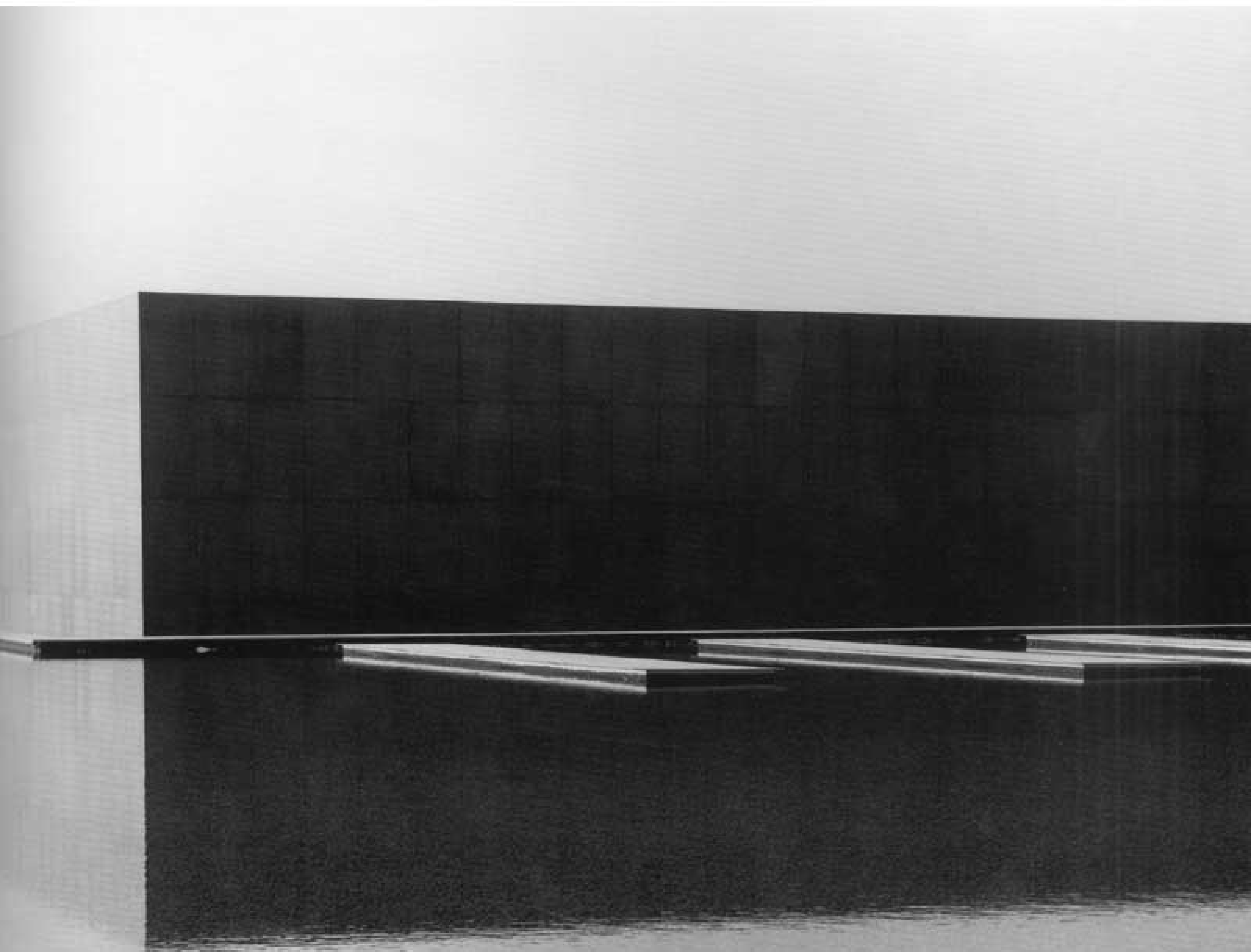
MUA. Museo Universitario de Alicante

Universitary museum in Alicante









The project plans to cover the site with a sheet of WATER that is interrupted only by a great EMPTY SPACE from which a great wooden BOX emerges, floating in it, apparently INACCESSIBLE. In the image of the university campus – a large expanse of green space covered in trees and dotted with buildings in an orderly layout – the waters of the pool will reflect the "box", enveloped in a mass of trees, in the same way as pavilions are reflected in so many gardens.

The PATIO is the element that articulates the different parts of the Museum while also forming an agreeable PLACE for meditation and repose. Every part of the building can be reached from here: the rooms of the multi-purpose museum, the open-air auditorium, the covered hall and, of course, the great centre piece of the project, the BOX.

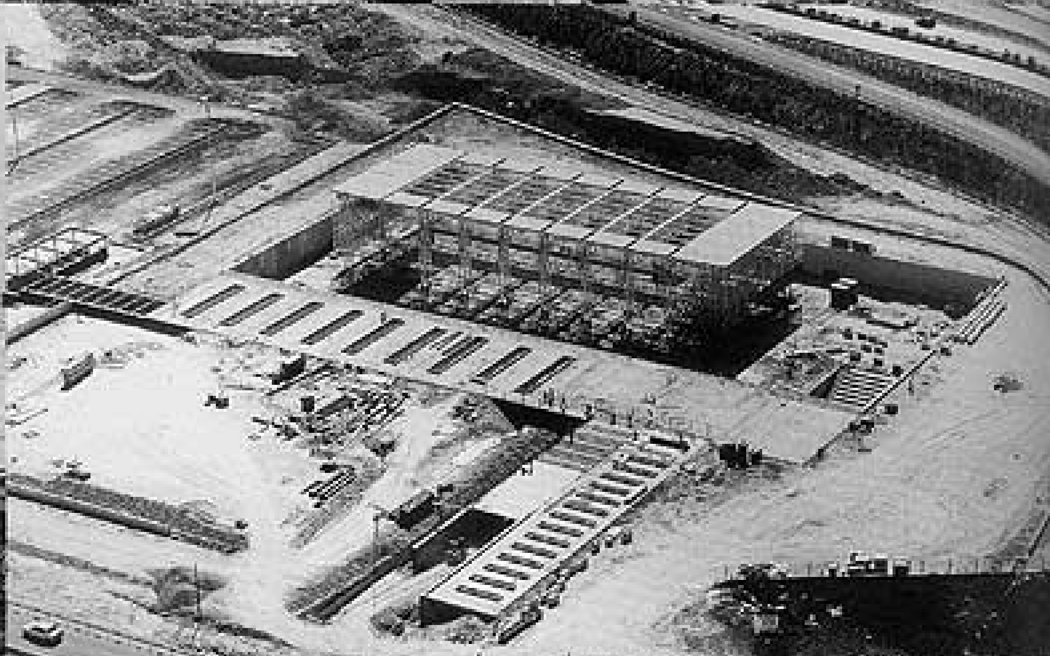
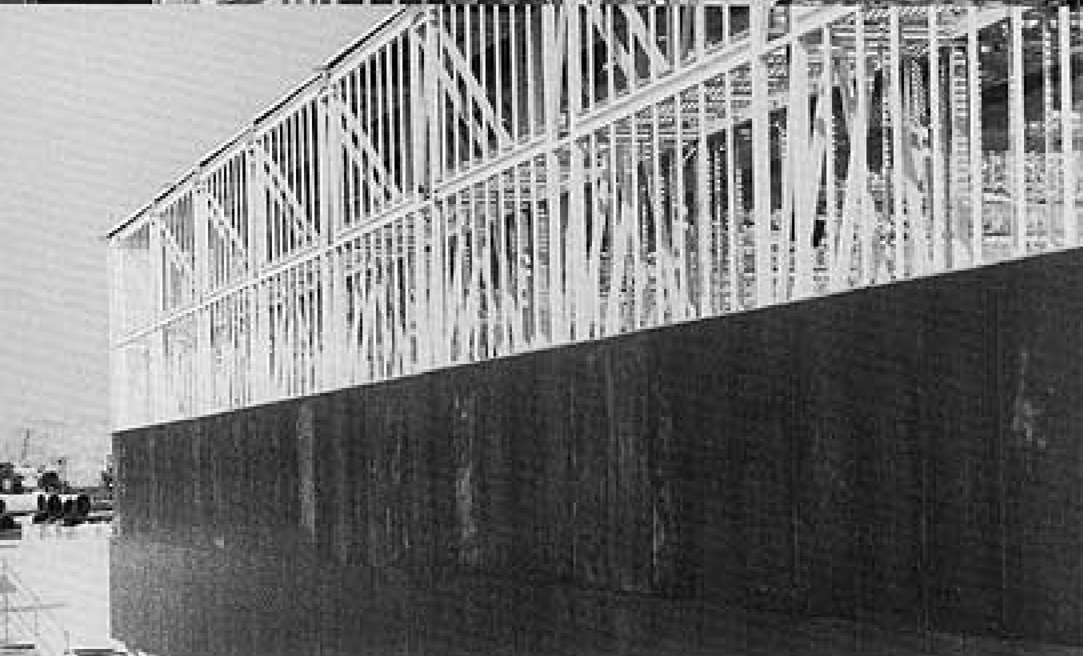
These four pieces on a single ground plan define two parallels that talk to each other two by two. On the one hand, the museums communicate through their circulation spaces, on the other, the auditoriums, face to face, can be integrated into each other, as the front of the covered hall's stage can be folded away in order to join the two together.

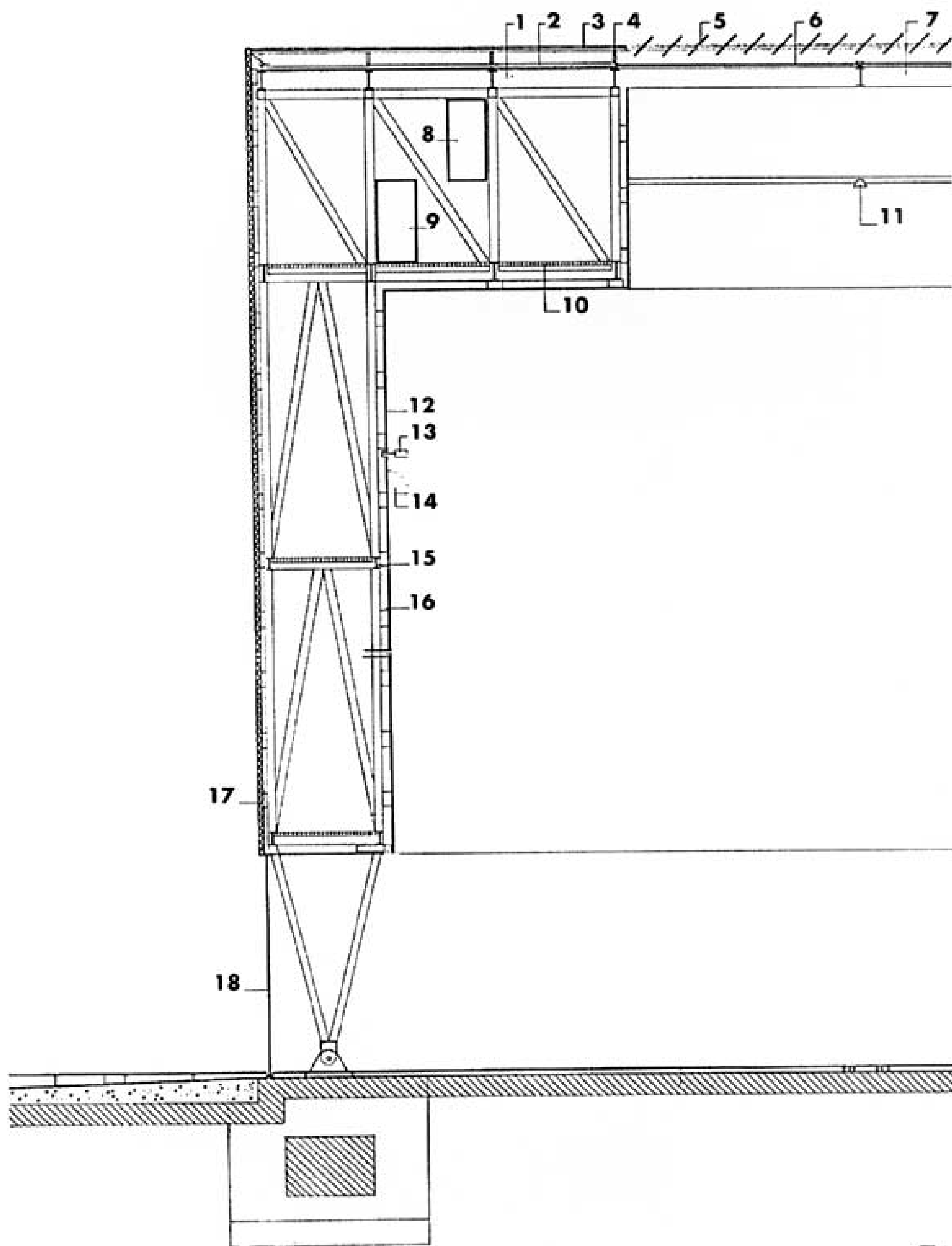
The entire Museum lies in a hollow in the ground, creating a quiet space and providing a solution to the possible annoyance of noise from the motorway (and a thick screen of trees will be planted to reinforce this effect).

The ZENITHAL LIGHT, on the one hand, and the REFLECTED LIGHT from the water, on the other, will help to create a suitable atmosphere for contemplation, relaxation and quietude.

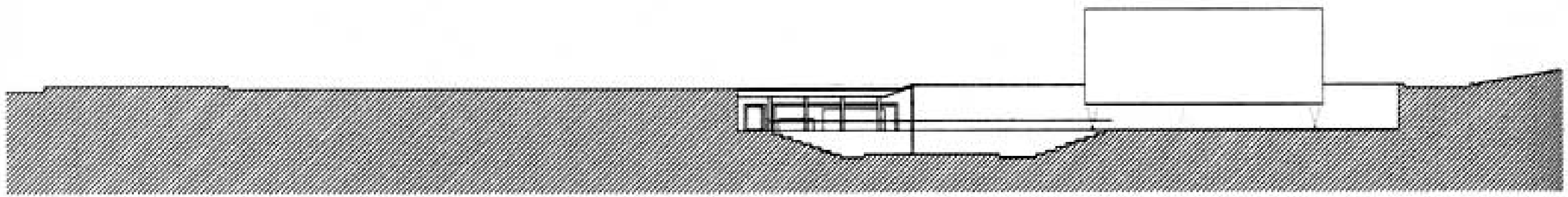
The "box", the space that will house the permanent collection, is the star of the ensemble. The idea is a very high block, floating, weightless, with a small scratch at its lower end so that there is total permeability with the patio. The volume of the box and the treatment of the light will give a certain impression of infinity. The cavity between its thick double walls houses the piping and wiring as well as the audio-visual elements such as projectors, screens, videos etc., thus constituting an interactive space.

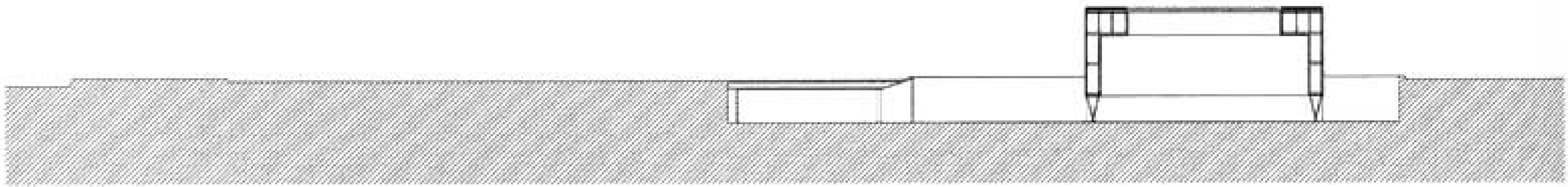


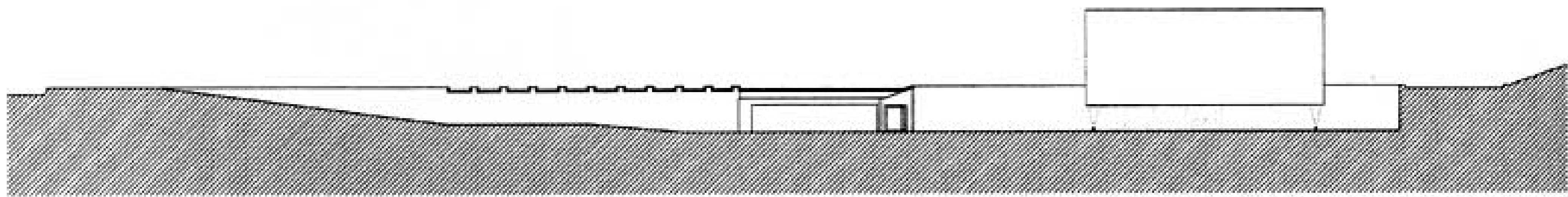




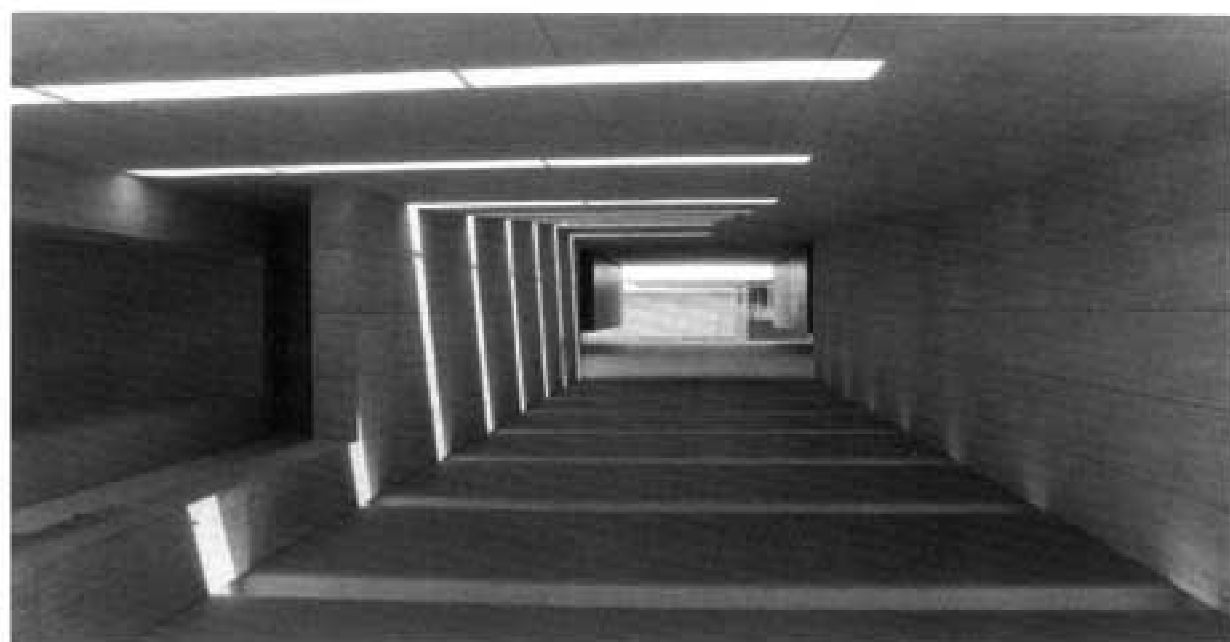
1. IPE 200
   IPE 200
2. Panel sandwich metálico termolacado
   Hot-lacquered metal sandwich panel
3. Cubierta tablero fenólico baquelizado 18mm
   Phenol board roof, 18 mm bakelised
4. Estructura metálica apoyo cubierta
   Metal structure roof support
5. Lamas orientales estructura metalica. Tablero fenólico baquelizado 16mm
   Adjustable slats, metal estructure
6. Vidrio 6+6+e lucernario
   6+6+x glass skylight
7. Lucernario aluminio anodizado
   Anodised aluminium skylight
8. Conducto impulsión
   delivery duct
9. Conducto retorno
   return duct
10. Tramex 30 30
    30 30 Tramex
11. Tubular 40,4 acero calvanizado
    40x4 galvanised tubular steel
12. Tablero DM. 19 mm chapado haya blanca
    19 mm dm board veneered in white beech
13. Carril electrificado
    drainage pipe
14. Registro
    manhole
15. IPE 14
    IPE 14
16. Rastrel pino 70x40
    70x40 pine flooring joists
17. Panel sandwich baquelizado
    bakelised sandwich panel
18. Vidrio 20 x 10
    20 x 10 glass







1. Secciones transversales
Transverse sections







Oficina municipal de información y turismo en Cullera
Cullera municipal information and tourist office

Promotor
Developer
M.I.A. de Cullera

Emplazamiento
Site
Avda. Blasco Ibañez.
Cullera, Valencia.

Arquitectos
Architects
Maite Palomares Figueres
Marina Sender Contell
Ricardo Perelló Roso
Manuel Giménez Ribera

El lugar
El terreno en que se implanta el edificio limita a sur y poniente con vías de circulación rodada. La orientación levante ofrece vistas al mar y a toda la bahía hasta el cabo de San Vicente. El edificio abre su configuración en forma de caja para recuperar estas vistas, vinculándose también en su orientación este para poder recoger el escaso espacio verde que ofrece la playa de Cullera. Por el contrario presenta su forma más rigurosa, cerrándose en las orientaciones sur y oeste, como respuesta a un entorno poco agradecido, conformado por edificaciones de gran altura y escasa calidad arquitectónica. Aparece así la necesidad de la quinta fachada. La cubierta de la caja forma una elevación en la topografía, configurando un nuevo alzado, conjuntamente con el plano de emplazamiento, para ofrecer una última visión desde la altura.
Es premisa del proyecto la consideración del emplazamiento existente, potenciando los aspectos visuales y paisajísticos, es por esto que tanto la situación dentro del parque como las dimensiones del edificio se controlan ofreciendo un volumen claro compacto y de dimensiones reducidas. Del análisis del lugar se observa que el terreno presenta un pequeño desnivel por lo que se crea un zócalo de hormigón que absorbe dicho desnivel, y sobre el que se asienta una pequeña caja de ladrillo.
La necesidad de un espacio sereno y confortable nos hizo reflexionar sobre la calidad de los espacios y las circulaciones, de tal modo que el movimiento de la gente permitiera detenerse como en otro mueble más de la ciudad. Nos preguntamos hasta que punto es posible establecer una conexión con el exterior para lograr un espacio dinámico y fluido.
Lo que se ha pretendido es la integración en el paisaje urbano. Funcionalidad y comprensión para ofrecer un nuevo elemento de mobiliario urbano. Apostamos tanto por la modernidad y la innovación como por el rigor y la simplificación en las formas.

El programa
Un programa sencillo y la intención de crear un volumen claro, compacto y de dimensiones reducidas proporcionan las pistas necesarias para el desarrollo del proyecto.
La pieza edificada consta de una sala de espera con zona de atención al público, la caja compacta se expresa en el volumen interior como un único espacio. Como apoyo de este volumen se crea una zona con despacho para la dirección de la oficina, zona de almacenaje y archivo y aseo para uso del personal de la oficina. Se trata de un solo volumen que contiene todo el programa ya que la intención del proyecto es que el edificio sea lo más compacto posible, exterior e interiormente, para su clara y pronta identificación.
El proyecto se define a través de una intervención mínima, sumamente conservadora con lo existente, apoyada en las relaciones establecidas entre la propia realidad física de la intervención, los elementos constitutivos del parque y el mar.

The place
The building plot is bordered by roads on its south and west sides. To the east there are views of the sea and the whole bay as far as the cape (Cabo de San Vicente). The box-shaped form of the building opens out to capture these views and its eastern aspect is also linked to taking in what little green space Cullera beach has to offer. In contrast, the building's more severe forms are to be found on the southern and western sides, which are closed in response to the rather unattractive surroundings, made up of high-rise buildings of little architectural value. Hence the need for a fifth "fañade". The roof of the box forms a raised feature in the topography and creates a new "zenithal elevation", in conjunction with the ground plan of the site, affording a last view from on high.
One of the project's basic premises is to pay due attention to the site, enhancing its visual and landscape aspects. Both the space it occupies within the park and the dimensions of the building are therefore pared down to a clear and compact volume of limited size. An examination of the site shows that the ground slopes slightly. It is levelled by the concrete base on which the small brick box is seated.
The need for a comfortable and serene space caused us to reflect on the quality of the spaces and flows, in such a way as to make it possible to stop among the movement of people as if at any other item of the town's street furniture. We asked ourselves to what extent we could create a connection with the exterior and achieve a dynamic, fluid space.
We aimed for integration into the urban scene and for functionality and comprehensibility in a new element of street furniture. We opted both for modernity and innovation and for severity and simplification of form.

The brief
A simple brief and the aim to create a clear, compact volume of limited size provided the clues to developing this project. The building is made up of a waiting room with an information desk area: the interior volume of the compact box is expressed as a single space. Ancillary to this volume there is a management office area, storage and filing area and staff toilet. A single volume contains the entire brief, as the project's intention is to make the building as compact as possible, both outside and inside, so that it is quickly spotted and easy to identify.
The project is defined by a minimum intervention that is highly conservative with regard to the existing surroundings and is based on the relationships that are established between the physical reality of the intervention itself, the elements that make up the park and the sea.

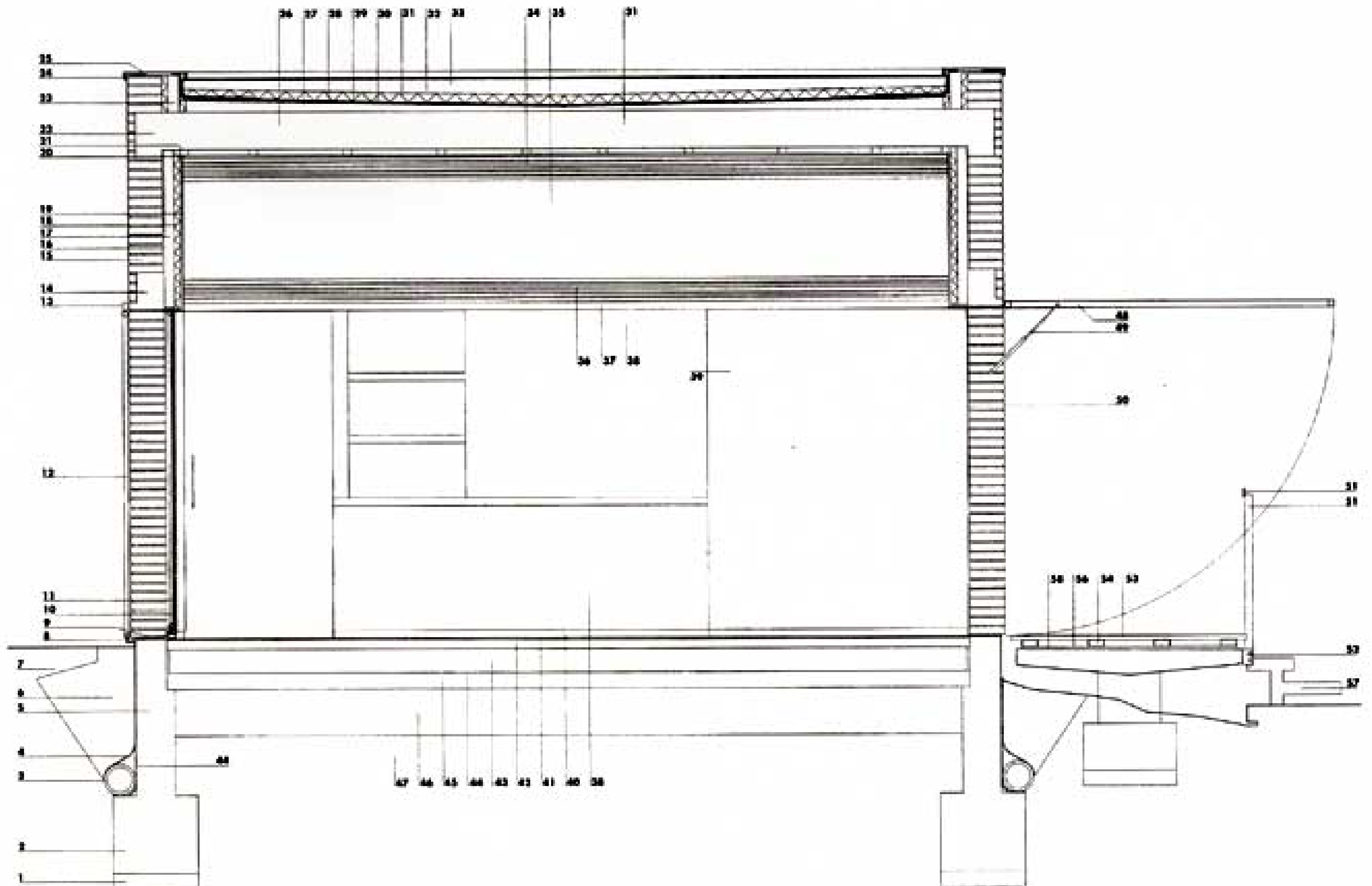


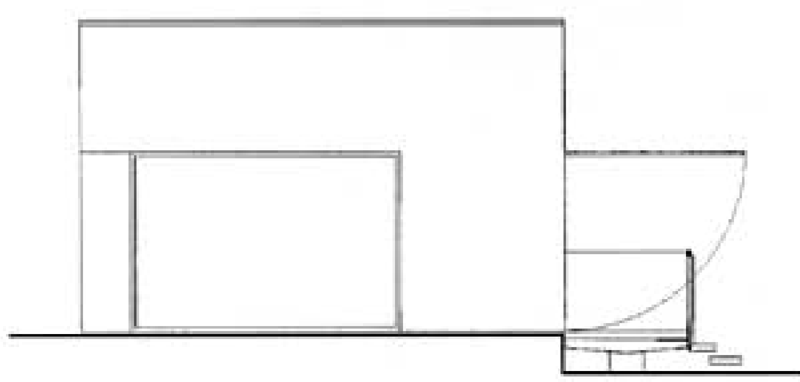


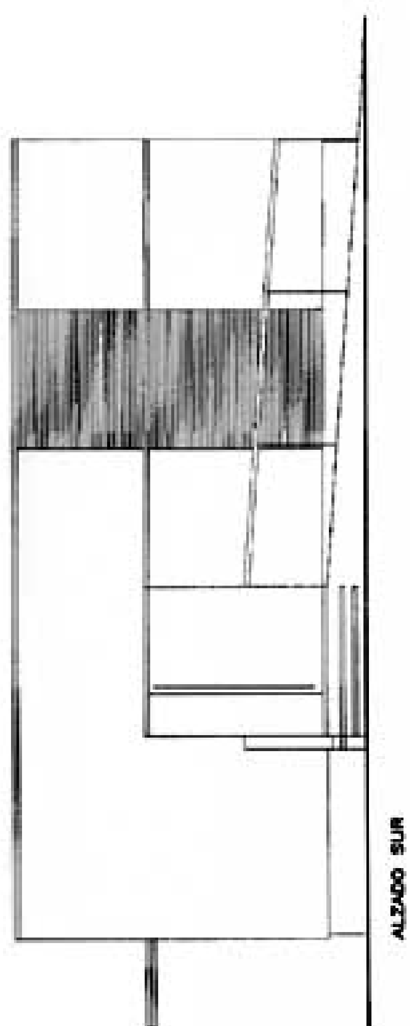


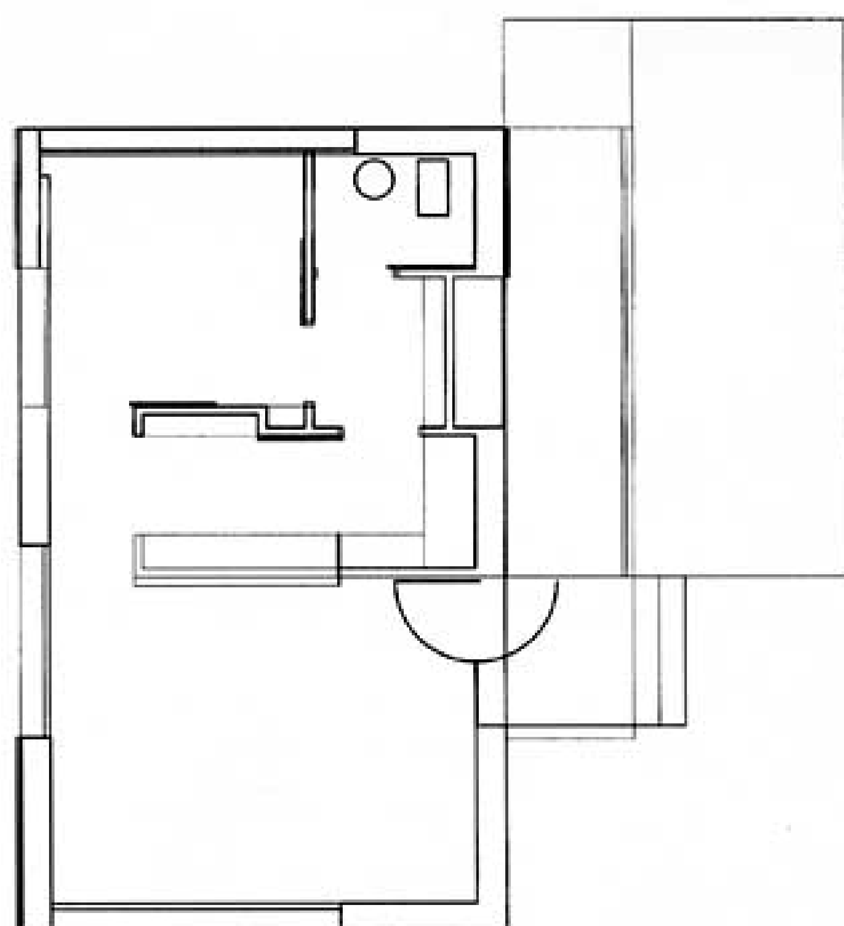


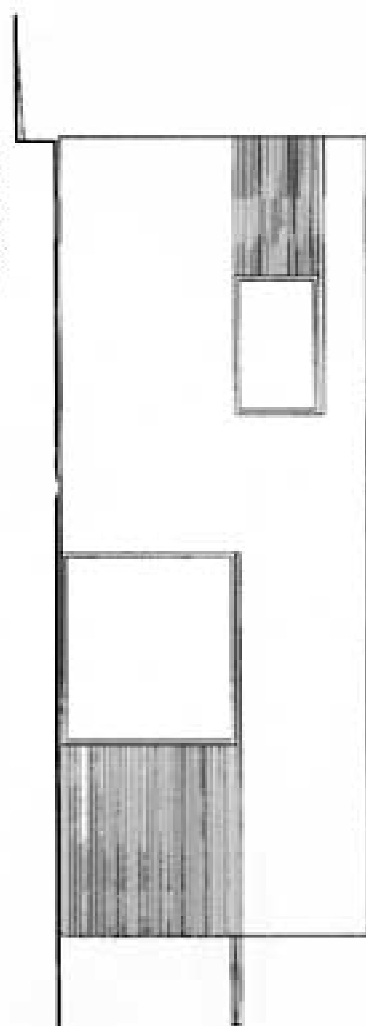
1. Hormigón de limpieza
Levelling concrete
2. Zapata H-175
H 175 concrete footing
3. Tubo dren
Filtration drainpipe
4. Dren geotextil
Geo-textile filtration drain
5. Muro cimentación
Foundation wall
6. Gravas
Gravel
7. Tierra vegetal
Compost
8. Guía inferior de cierre de protección
Lower guide-rail of security shutter
9. Vierteaguas de aluminio anodizado
Anodised aluminium flashing
10. Ventana corredera 1 hoja aluminio anodizado
Single leaf anodised aluminium sliding window
11. Vidrio STADIP 5+5
5+5 stapid glass
12. Cierre de protección huecos plancha acero galvanizado 1.5 mm
1.5 mm galvanised steel sheet security shutter for openings
13. Guía superior de cierres de protección
Upper guide rail of security shutter
14. Zuncho z3
Z3 tie
15. Muro de carga de 1 pie ladrillo de hormigón
1 foot concrete brick/breeze-block bearing wall
16. Revoco de cemento 1:6, espesor 2 cm
1:6 cement rendering, 2 cm thick
17. Cámara de aire
Air chamber
18. Aislamiento poliestireno expandido 4 cm
4 cm expanded polystyrene insulation
19. Cartón yeso
Plasterboard
20. Falso techo
Suspended ceiling
21. Fijación falso techo
Suspended ceiling attachment
22. Zuncho z2
Z2 tie
23. Tabicón L.H. 7 cm
7 cm cellular brick partition
24. Garra fijación
Yoke
25. Vierteaguas zinc 0.8 mm espesor
0.8 mm zinc flashing
26. Forjado semiviguetas H.A. 22+4
22+4 reinforced concrete half-joist floor system
27. Hormigón pendiente sloping
Mortar
28. Separador
Separator
29. Doble lámina impermeabilización
Double DPM
30. Separador
Separator
31. Aislamiento térmico poliestireno expandido
Expanded polystyrene thermal insulation
32. Capa separadora
Separating layer
33. Grava de río lavada 8 cm. espesor min.
8 cm washed river gravel
34. Rejilla impulsión aire acondicionado
Air conditioning delivery grating
35. Panel yeso cartón
Plasterboard panel
36. Rejilla retorno aire condicionado
Air conditioning return grating
37. Guía puerta corredera
Sliding door track
38. Panel DM 16 mm
16 mm panel
39. Panel informativo
Information panel
40. Rodapié acero inoxidable 50 x 1 mm
1 mm stainless steel 50 mop board
41. Pavimento gres porcelánico 50x50x0.5 cm
Porcelain stoneware flooring 50x50x0.5 cm.
42. Mortero de agarre
Key mortar
43. Solera de hormigón armado
Reinforced concrete groundslab
44. Lámina impermeabilizante
Damp-proof membrane
45. Arena compactada 10 cm
10 cm. compact sand
46. Encachado de bolos 25 cm.
25 cm drainage fill
47. Terreno natural compactado
Compact ground soil
48. Protección basculante acero galvanizado e:1.5 mm eje horizontal
1.5 mm galvanised steel swivel-mounted drop-shutter
49. Amortiguador hidráulico
Hydraulic shock-absorber
50. Puerta de vidrio securit
Securit glass door
51. Pletina 50x10 mm. acero inoxidable
50x10 mm stainless plate
52. L 60x6 acero inoxidable
60 6 stainless steel L
53. Pavimento madera teca 150x90x30 mm
Teak floorboards 150x90x30 mm
54. Rastrel 40x40 mm
40x40 mm floor boarding joist
55. Maestra de nivelación
Levelling screed
56. Lámina impermeabilizante autoprotegida, protección mineral
Self-protected damp-proof membrane, mineral protection
57. Escalero de hormigón armado
Reinforced concrete stairs

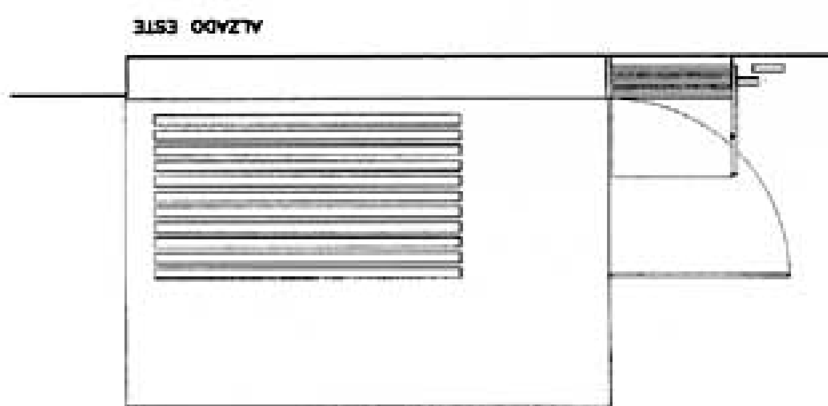



ALZADO OESTE


ALZADO SUR




ALZADO NORTE

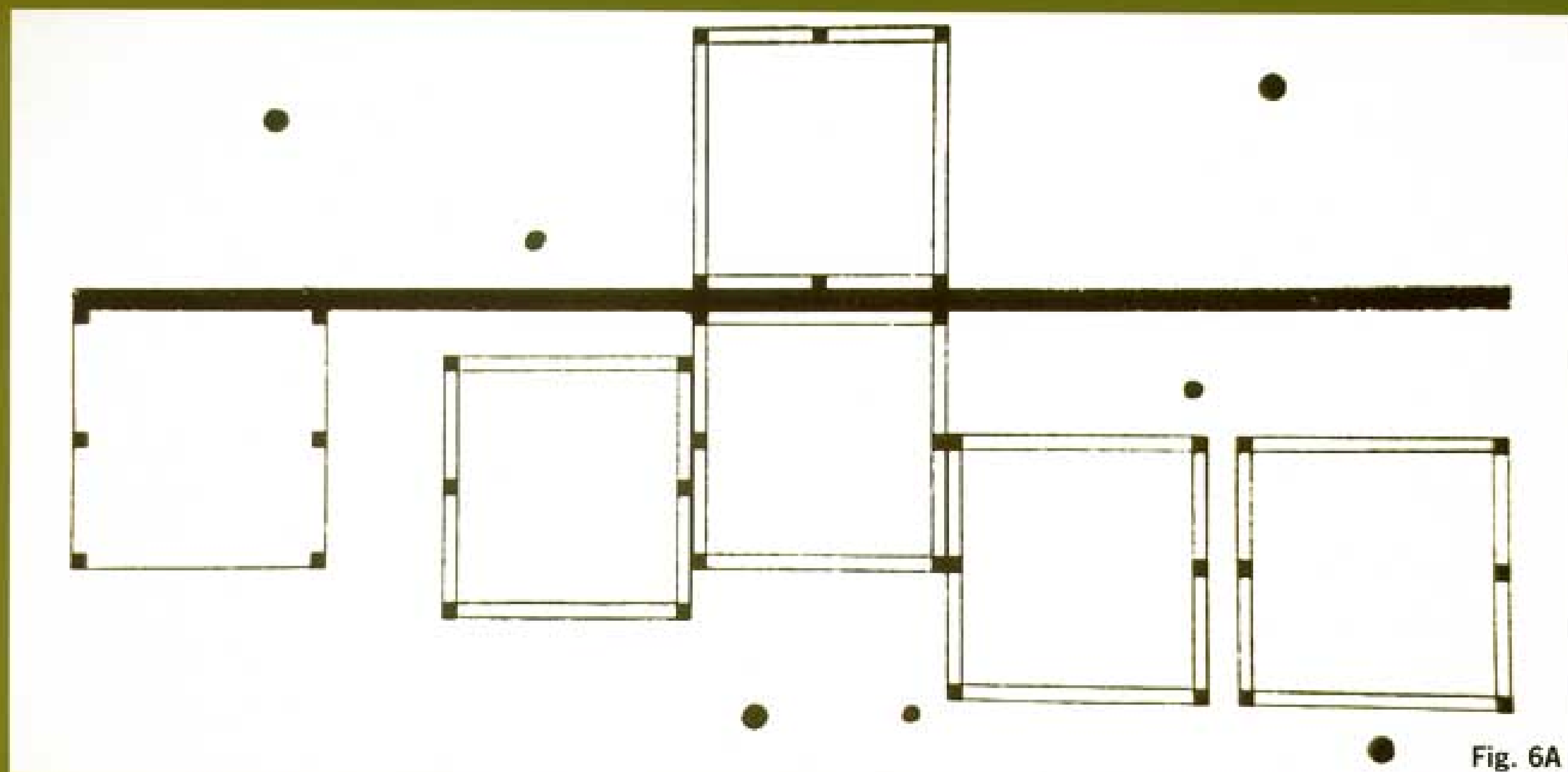

ALZADO ESTE

Etc...

Etc...



Antonio Juárez


Fig. 6A

Cajas, dados, naipes...

Notas sobre una conversación con Anne Griswold Tyng

"Las formas arquitectónicas más misteriosas y cargadas son aquellas que capturan el aire vacío. El anillo mágico de Stonehenge, las columnas del templo del cual las paredes de la cela han desaparecido, la cabaña vacía, la casa de Kahn con columnas cuadradas de ladrillo, las chimeneas del renacimiento inglés... tales arquitecturas actúan de un modo doble, concentrándose hacia dentro, e irradiando su fuerza interior hacia fuera. [1]

El texto que encabeza estas palabras, en su alusión a Kahn, puede referirse tanto a su proyecto para la casa Adler (Fig. 3B) como al de la casa De Vore (Fig. 6A), ambos de mediados de los años cincuenta. Es en estos años, cuando los Smithsons descubren la enorme energía que latía en los entonces incipientes proyectos de Kahn que nos hacen sentir el aire vacío en el interior de las cajas que los conforman y en sus intersticios. Esta energía vino precisamente a revitalizar un cansancio dentro de la modernidad que coincide con los orígenes y la formación de lo que luego será el Team 10, encabezado por Alison y Peter Smithson, y origina una de las entradas más vigorosas de las ideas de Kahn en Europa.

La energía de los proyectos de Kahn en estos años cincuenta, sobre la que versa la conversación con Anne Tyng que se presenta, es una energía interior que se aleja bastante de tantas lecturas ya trilladas de la obra de Kahn, y nos la hacen más contemporánea y viva. Este Kahn topológico y abstracto, de sutiles equilibrios espaciales, tan lejano del Kahn compositivo y sintáctico, nos separa de la visión que algunos de sus seguidores han tenido que han llegado en algunos casos a convertirse —quizá inconscientemente— en sus más directos detractores. Parece como si al hilo de la discusión arquitectónica reciente esta obra que inicia la madurez de Kahn como arquitecto cobrara nueva vida y se cargara de resonancias contemporáneas.

Este fue el interés que presidió mi investigación sobre Louis I. Kahn, entre 1992 y 1998, en la que no pude dejar de encontrarme con la figura apasionante de Anne Tyng, tan llena de vitalidad. Sorprendentemente, su importancia habia sido casi ignorada y oscurecida por la mayoría de los críticos. Y mucho más, su permanente búsqueda de los principios de la forma y de los fundamentos de la arquitectura —tema sobre el que Tyng continua dando clases en la Universidad de Pennsylvania—, que tanto influyó sobre Kahn habia sido casi absolutamente ignorado. Anne Tyng logró el milagro que pocas figuras de la arquitectura del siglo XX han hecho realidad: mantener vivas sus propias obsesiones creadoras mientras estaban a la sombra de un maestro. Entre 1944 y 1965, años en los que Anne Tyng estuvo en el estudio de Kahn aunque nunca dejara de mantener un estrecho contacto con su obra posterior, estas obsesiones se convirtieron muy pronto —como en esta conversación se hace patente— en componentes clave que entraron a formar parte del universo imaginario del propio Kahn.

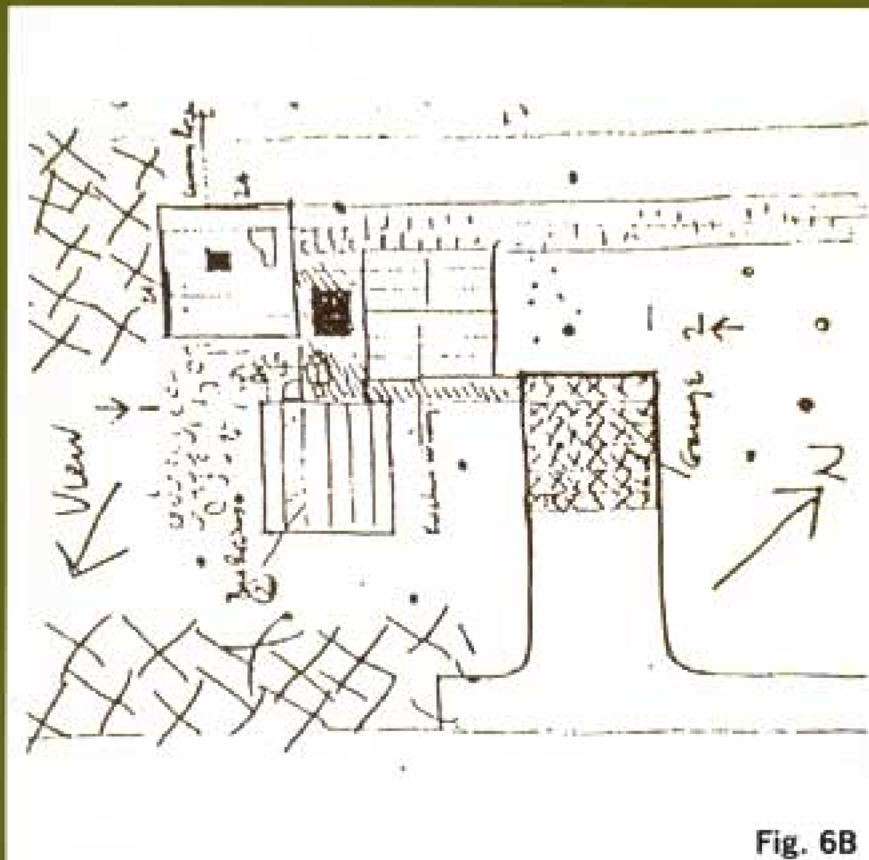


Fig. 6B

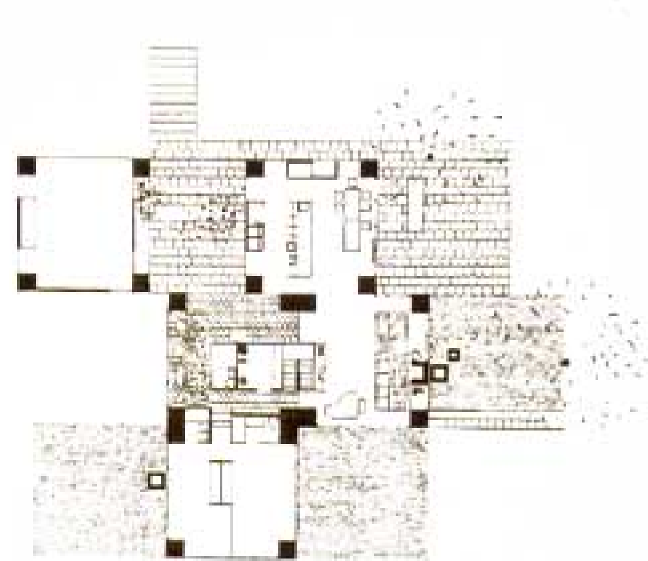


Fig. 6C

Boxes, dice, cards

Notes on a conversation with Anne Griswold Tyng

"The most mysterious, the most charged architectural forms are those which capture the empty air. The fairy ring, Stonehenge, the standing columns of the temple whose cella walls have gone, the empty barn, the Kahn house of the square brick columns, the chimneys of the English Renaissance... such forms are double-acting, concentrating inwards and radiating buoyancy outwards." [1]

The allusion to Kahn in the above text could refer either to his Adler house project (Fig. 3B) or to the De Vore house (Fig.6A), both of which date from the mid fifties. It was then that the Smithsons discovered the enormous energy that throbbed in Kahn's then incipient projects, that makes us feel the empty air inside and between the boxes of which they are composed. It was precisely this energy that revitalised a weariness in modernism that coincided with the origins and formation of what would later be Team 10, led by Alison and Peter Smithson, which originated one of the most vigorous irruptions of Kahn's ideas into Europe.

The energy of Kahn's projects in the fifties is the subject of this conversation with Anne Tyng. It is an internal energy that is quite different from so many clichéd readings of his work. It brings his work to life and makes it more contemporary for us. This topological and abstract Kahn, with his subtle spatial balances, so distant from the compositional and syntactic Kahn, distances us from the vision of some of his followers who, in some cases, have – perhaps unconsciously – become his most direct detractors. In the light of recent architectural debates, it is as though this work that commences Kahn's maturity as an architect is imbued with new life and charged with contemporary resonances.

This was my predominant interest in researching Louis I. Kahn between 1992 and 1998, in the course of which I could hardly fail to encounter the fascinating figure of Anne Tyng, so full of vitality. Surprisingly, not only had her importance been largely overlooked and obscured by the majority of the critics, her permanent search for the principles of form and the foundations of architecture (on which she continued to lecture at the University of Pennsylvania), which influenced Kahn so much, had been almost completely ignored. Anne Tyng achieved a miracle that few figures in 20th century architecture have accomplished: she kept alive her own creative obsessions while working in the shadow of a master. This conversaton makes it clear that from 1944 to 1965, the years in which Anne Tyng worked in Kahn's studio (although she always remained in close contact with his later work) these obsessions soon became key elements that Kahn absorbed into his own imaginative world.



Esta conversación con Anne Tyng versa precisamente sobre estos años, definitivos en el desarrollo de la obra de Kahn. En ella se manifiesta la omnipresente convicción de Tyng de que la geometría es el principio universal de la forma, y cómo esta convicción está presente en los proyectos más representativos de aquella época. Con las palabras de Tyng entendemos cómo se produjo la interacción entre ambos, y cual era el modo en el que trabajaban juntos. Esta entrevista tuvo lugar en su casa-estudio de Filadelfia habiéndose preparado de antemano un pequeño dossier que recogía dibujos de plantas de Kahn de algunos proyectos clave de estos años cincuenta. Esta pequeña "baraja" que estuvo sobre la mesa a lo largo de aquel rato de conversación que aquí se transcribe constituye una pequeña radiografía mental de Kahn —de las muchas que se podrían establecer— y se publica conjuntamente con el texto con la finalidad de hacer posible al lector no familiarizado con dichos proyectos establecer sus propias conexiones.

Como dados caídos sobre el tapete de una mesa, los bloques o cajas que constituyen estos proyectos adquieren una singular belleza. El vaivén entre lo ordenado y lo aleatorio en donde se sitúan estos proyectos parece manifestar aquello que me sugería Anne Tyng en otra ocasión: sucesivas jugadas de dados se suceden incansablemente sobre el tablero de juego del proyecto, no quedando nunca Kahn satisfecho con las interacciones espaciales que esas piezas establecían sobre la mesa. Kahn parece buscar una muy particular síntesis entre lo ordenado y lo aleatorio, y esta síntesis nos revela algo profundo y apasionante de su modo de proyectar.

Septiembre 1998

This conversation with Anne Tyng covers precisely those definitive years in the development of Kahn's work. Here we find Tyng's omnipresent conviction that geometry is the universal principle of form and the way this conviction is present in the most representative projects of that time. Tyng's words show us how the two interacted and how they worked together. The interview took place in her studio-home in Philadelphia. A small file of Kahn floor plans for certain key projects of the fifties had been prepared beforehand and remained on the table throughout the conversation that is transcribed here. This little "pack of cards" is like a small mental X-ray of Kahn (one of many possible ones) and we present it here alongside the text so that readers who are not familiar with these projects can establish their own connections.

Like dice thrown onto the baize of the playing table, the blocks or boxes of which these projects are composed have a singular beauty. There is an ebb and flow between order and randomness about these projects that seems to express something that Anne Tyng suggested to me on a different occasion: successive throws of the dice follow each other incessantly onto the board, the project, but Kahn is never satisfied with the spatial interaction set up by the pieces on the table. Kahn seems to be searching for a very particular synthesis between order and randomness, a synthesis that gives us a profound and fascinating insight into the way he went about his project work.

September 1998

1. ALISON & PETER SMITHSON, ENTREVISTA EN WHAT WILL BE HAS ALWAYS BEEN, THE WORDS OF LOUIS I. KAHN, EDITADO POR RICHARD SAUL WURMAN, RIZZOLI 1986, PÁG. 298.
ALISON & PETER SMITHSON INTERVIEW IN WHAT WILL BE HAS ALWAYS BEEN, THE WORDS OF LOUIS I. KAHN, RICHARD SAUL WURMAN RIZZOLI 1986, P.298

Aleatoriedad y orden en la arquitectura de Louis I. Kahn

Randomness and order in Louis I. Kahn's architecture

Entrevista de Anne G. Tyng con Antonio Juárez
Philadelphia, Pennsylvania, Enero 1996

¿Qué crees que es relevante de estos proyectos, la Casa Adler (Fig. 3B) y la casa De Vore (Fig. 6A), que están tan cercanos en concepto y también en tiempo, ya que ambos son de 1954-55?

Fueron proyectos que hicimos antes del proyecto la Casa de Baños de Trenton (Fig. 4B). Lo puedes haber visto también en mi tesis doctoral. Creo que allí mostraba alguno de los bocetos de la Adler House que el dibujó y me los envió en una carta (Fig. 3A). Creo que están en la parte llamada *"La aleatoriedad y el orden en el proceso creativo"*. El título era *"Simultaneous Randomness and Order"*. Creo que lo que Kahn estaba tratando de hacer aquí era hacer aleatorio el orden. Lo que tu has llamado "crecimiento", en tu escrito es todo consistente, y lo aleatorio yo lo entiendo como si jugara con "pequeños bloques" de forma, que se yuxtaponen de modo aleatorio unos junto a otros. De alguna manera uno podría confundirlos pero en la organización aleatoria el orden está en la unidad básica. Cada una de ellas tiene su propio orden.

Hay momentos en que las unidades no son exactamente las mismas como en el Campamento de Día de Trenton (Fig. 4A), y en otros proyectos tales como la casa Fruchter (Fig. 5A), las unidades son básicamente las mismas.

La Fruchter House es mucho mas ordenada. Nosotros también hicimos una pequeña casa octogonal que era totalmente mínima. Había rincones dentro de los muros del perímetro. Algunos de estos dibujos han desaparecido. Yo no recuerdo que fue de ellos. En la Fruchter House, y en algunos otros proyectos en donde yo trabajaba, yo trataba de crear una estructura ordenada y él, sabía cómo darle calor, como caldearlo con todas esas pequeñas formas. En otras palabras, pienso que la forma en que nosotros comenzamos fue que yo quería poner el orden y el quería aleatorizarlo. Esto parece demasiado como blanco y negro,... pero debido a que nosotros, ambos, estábamos estábamos pendientes el uno de lo que hacía el otro. Esto podría ayudar en el modo de trabajar juntos. El Day Camp en Trenton (Fig. 4A) es completamente diferente, otra categoría en conjunto. Es una clase de orden distorsionado en sí mismo. De hecho yo pondría este proyecto para el Day Camp primero, porque la organización es deliberadamente distorsionada. Y también las unidades no son completamente las mismas. Así yo pondría el Day Camp in Trenton primero, luego la Adler House que es otra clase o nivel de orden con aleatoriedad, y luego tienes la Fruchter House que es más ordenada.

Creo que lo que ocurre se explica en parte con mi teoría cíclica. En la historia nos gustan ciertas cosas en ciertos momentos. Si ves, por ejemplo, el comienzo del renacimiento encuentras una simplicidad de formas cubicas, después entras en las formas redondeadas del alto renacimiento, los planos de las iglesias redondas, y después la dimensión crítica que es la hélice y después la espiral que nunca es una pura espiral necesariamente. Si tu miras un cable telefónico que es ya una hélice que se curva sobre si

An interview with Antonio Juarez
Philadelphia, Pennsylvania, January-February, 1996

What do you thing is relevant for you in these two proyects -the Adler House (F.3B) and the De Vore House (F.6A)- that are very close in concept and also in time both of them are from 1954-55?

They were things that were going on before we did the Trenton Bath House (F.4B). You may have seen a copy in my dissertation. I think I showed some of the sketches from the Adler House, that he draw and he sent them to me in a letter (F.3A). I think that they in the part called *Randomness and Order in the Creative Process*. The title was *Simultaneous Randomness and Order*. I thing that what he was trying to do here is randomnize the order. So there were thought of as that was one level of randomnizing order. What you called "*growth*", is all consistent and the "*random*" is -I think- playing with "little blocks" of form, and yuxtaposing for the randomness, putting them next to each other. In a way one could confuse them, but in the random organization the order is in the basic unit. Each one of them have their own order.

There are moments in which the units are not exactly the same as in the Day Camp in Trenton (F.4A), and in other projects such as the Fruchter House (F.5A) the units are basicly the same.

The Fruchter House is much more ordered. We also did a little octagon house which was a totally minimal house. There were closets on the perimeter walls. Some of these drawings have dissapear. I don't remember what was that for. In the Fruchter House or some other projects I did... I tried to make the order and present it to him and then he knew how to warm it all up and make it a little bit charming with all these little forms. In another words I think that the way in which we started certainly was that I would do the order and he would randomnized it. That seems too like black and white... but because we both kept an eye to each other in terms of doing things. It can help if we worked together. The Day Camp in Trenton (F.4A) is quite different, another cathegory altogether. It is a kind of distorted order in itself. In fact I would put this first because the organization is deliberated distorted. And also the units are not quite the same. So, I would put the Day Camp in Trenton first, and then the Adler House that is another kind or level of order with randomness, and then you have the Fruchter House, which is more ordered.

I think that what happens is that, this is part of my cyclic theory, that in history w like certain things at certain times. If you look at the beginning of the Renaissance you have a simplicity cubic forms and then you get into the rounded forms of the High Renaissance, the rounded church plans, and then you get into the critical dimension which is the helix, and then you get the spiral and the spiral form is never a pure spiral necessarilly. If you a telephone wire which is already a helix it curves on itself

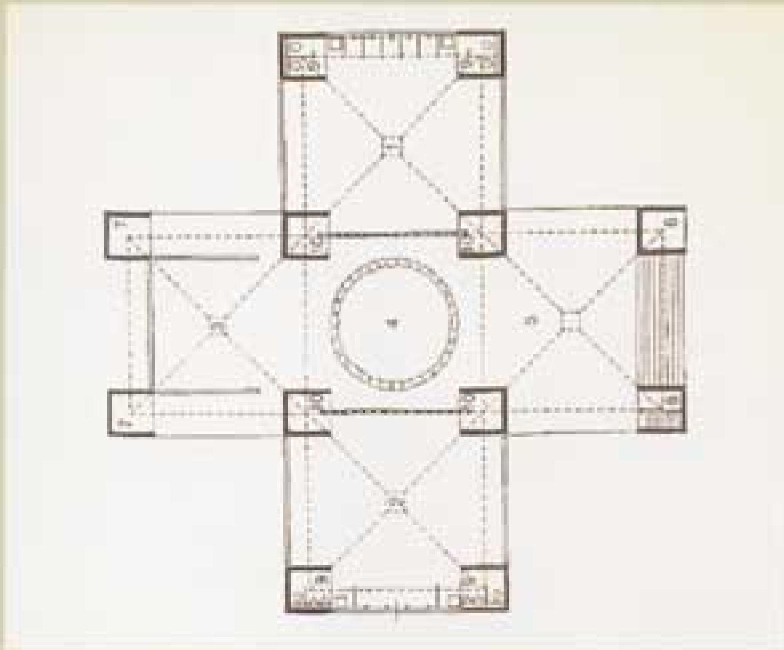


Fig. 4B

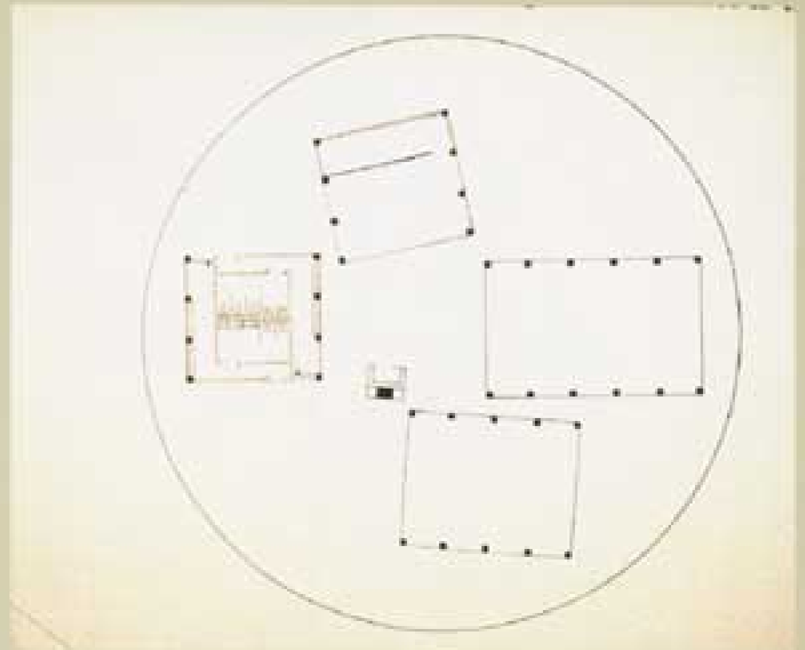


Fig. 4A



Fig. 5B

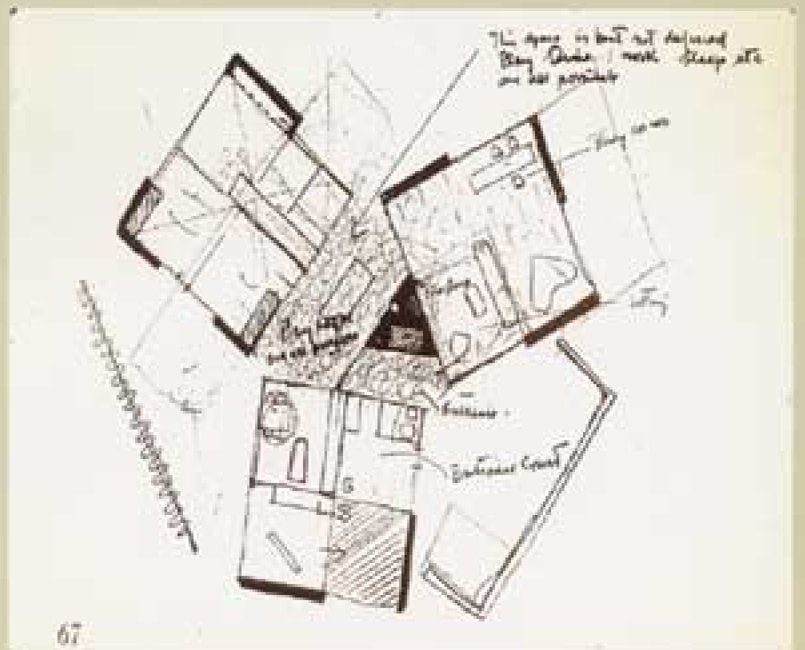


Fig. 5A

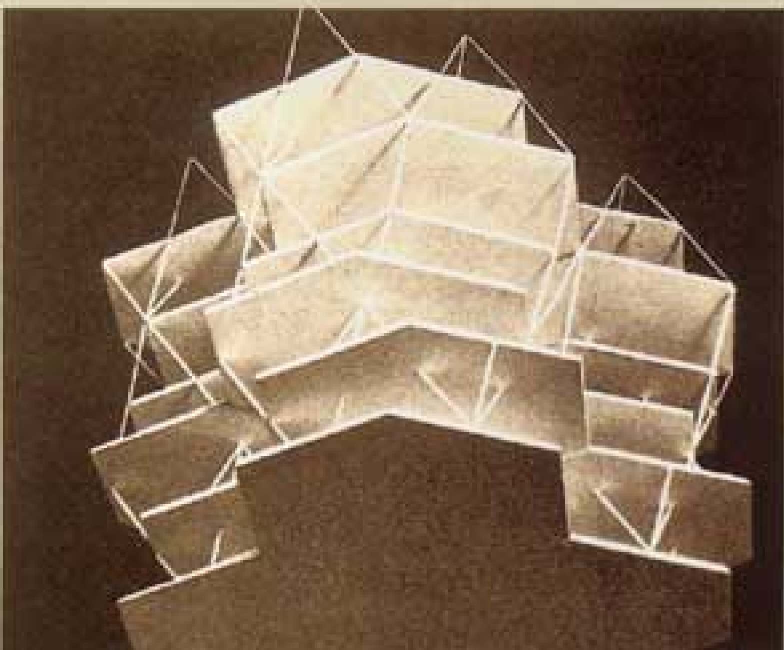


Fig. 2B

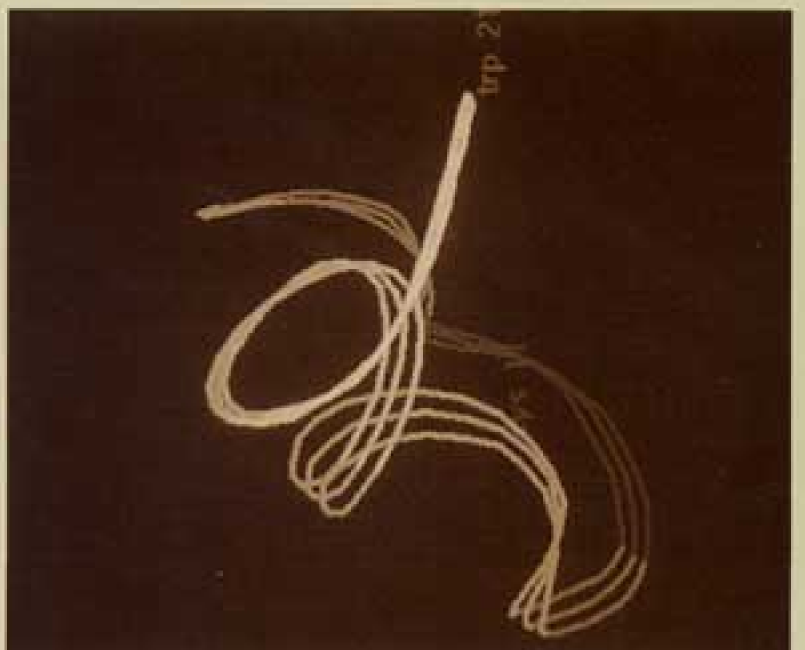


Fig. 2A

misma naturalmente. Esto es típico de la fase espiral. Es la espiral hecha espiral, lo que forma la tendencia. No importa si es un cable o una cinta o algo mas. Creo que es parte de las formas cíclicas, la energía contenida que se desarrolla hacia formas más abiertas y complejas (Figs. 2A y 1B).

De este modo, en ciertos periodos es natural que todo el mundo tenga empatía para entroofa Y luego, en otros periodos todos queremos ser muy simples. Creo que he dicho algo en un artículo, creo que se llama *Architecture is My Touchstone*. Solo es un articulo corto que escribí para *The Alumni Magazine*, de Harvard. Ellos me pidieron que escribiera algo sobre mi trabajo.

Es curioso, estos proyectos forman una interesante "familia" ya que todos ellos tratan de los mismos conceptos. Podíamos, continuando sobre estos cuatro proyectos, hablar sobre el único de ellos que está construido, el *Day Camp* de Trenton. Cuando yo estuve allí de visita, estuve también en el Day Camp, que es la parte pequeña del complejo, separada del edificio principal. Y me pareció que la plataforma de tierra sobre la cual las diferentes piezas estaban colocadas siguía la forma del circulo sobre el plano (Fig. 4A). Yo nunca había pensado antes que el círculo de la planta podía tener significado físico, arquitectónico, y no solamente plástico. ¿Es esto así o es sólo una coincidencia?

Bien, mi propia interpretación es simplemente que incluso el proyecto de los baños en sí mismo, era una forma no direccional e iba a tener un estanque de espera en el medio, que es un círculo. Creo que lo que el proyecto hace es agrupar cosas alrededor de un centro. Se hace algo asimétricamente aquí pero el círculo resuelve en sí una cierta unión. También si se piensa en la idea de los ciclos, la forma circular sería el próximo espacio después de las formas cubicas. De este modono existe ninguna clase de interacción entre el cubo y el círculo en este punto de su trabajo. Pero Kahn no fue un arquitecto muy extrovertido y el círculo tiene realmente que ver con un símbolo de esa dirección, externa desde el centro. Si pensamos en el alto renacimiento, con las iglesias circulares y centrales, no había tanto una gran concentración sobre la divinidad, sino en los poderes creativos del hombre, que se sitúan en el centro de tal creatividad. Así es un símbolo muy extrovertido.

Pero el círculo ea de otra forma un símbolo de introversión, de interioridad, como Gaston Bachelard dice como opuesto al cubo que es mas un símbolo de una proyección externa del ser humano fuera del mundo...

No lo creo así. Lo que yo pienso podría ser que el circulo podría también ser el símbolo de la síntesis, una forma de expresar la síntesis. Generalmente hay algo en el circulo como un símbolo que combina las dos oposiciones. Yo no creo que conociendo la progresión del trabajo de Lou y si tu miras las casas con las unidades cuadradas, los proyectos Adler (Fig. 3B) y De Vore (Fig. 6A), es difícil encontrar círculos en todo su trabajo. Él no era un arquitecto extrovertido. Me refiero a círculos no verticales. Lo que más me llama la atención de sus pocos proyectos circulares en planta son esas torres de aparcamiento para Filadelfia. Como primera cosa, también, eran muy bajas. Y después las ultimas versiones han sido más altas. Las más bajas podrían ser su tratamiento con los aspectos extrovertidos de la curva...

Pero la Sinagoga Mikveh, por ejemplo, en el comienzo del proyecto es un agrupamiento de celdillas de formas cilíndricas.

Sí, pero son verticales, más bien cilíndricas y no eran estructurales. El proyecto para Trenton fue donde utilizamos columnas huecas en una forma estructural. Esto nunca ocurrió después como estructural. Nosotros tratamos, y tuvimos grandes discusiones. Moshe Shafdi y yo tratamos de persuadirle para utilizar esto como estructura pero él no quería hacerlo.

¿El no lo quería porque no tenía oportunidad o porque no quería?

naturally. That is typical of the spiral phase. And if you think of that your mind is a spiral phase. It is the coil of the coil. That is what forms tend to do. It doesn't matter if it is a wire or it is a bind, or something. So I think that is part of the cycle form's simplicity, contained energy, towards more open and complex forms (F.2A &1B).

So in a certain periods is natural that everybody has a kind of empathy for entropy. And then, in other periods we all wanted to be very simple. I think I said somewhere in an article, I think is called Architecture is Mild Load Stone(Star). It is just a short article I wrote it for *The Alumni Magazine*. They asked to write something on my work.

We could continue talking about these four projects, only one of them is built, the Day Camp in Trenton, but all of them form an interesting "family" since they all are dealing with the same concepts. When I was in Trenton, visiting the Trenton Bath House, and I went to visit the Day Camp, that is this small part of the complex, separated from the main building, it seemed to me that the earth platform on which the different pieces are set followed this circle on the plan (F.4A). I never thought before that the circle of the plan would have some physical, architectonic meaning. I don't know if this is true or it is just a coincidence.

Well, my own interpretation is simply that even the original Bath House in itself is a nondirectional form and it was to have a waiting pool in the middle, which is a circle. I think that in a way what he is doing is clustering things around the center. It is done somewhat asymmetically here but the circle resolves that in a certain union. Also if you do go on with the idea of cycles, the circular form would be the next space after cubic forms. So is some kind of interaction between the cube and the circle at this point in his work. But he was not a very extroverted architect and the circle has really to do with a symbol of that outward direction from the center. If you think of the High Reinanssance, with the circular churches and the center of plans, it was no longer the concentration on the progression of the deity but the sense of man's creative powers and being at the center of that creativity. So it is a very extroverted symbol.

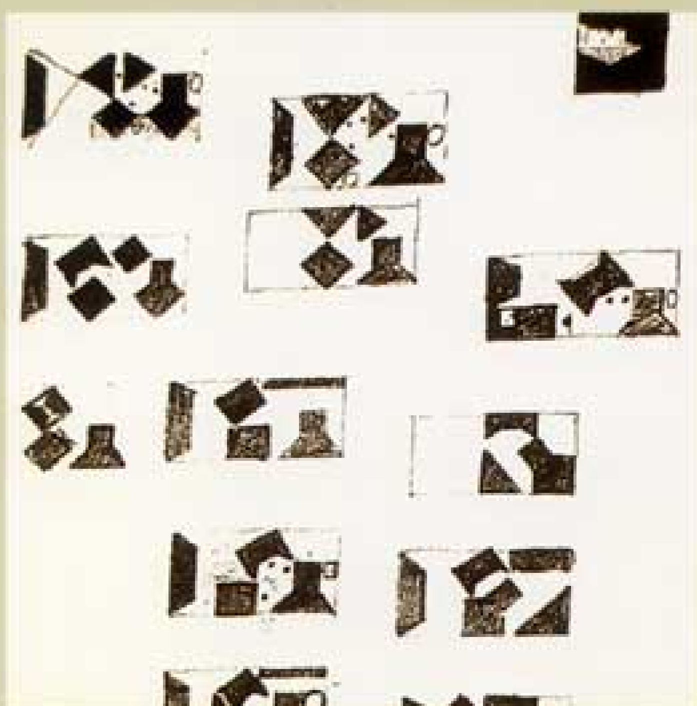
But the circle is in another way a symbol of introversion, of interiority as Gaston Bachelard says as opposed to the cube that is more a symbol of an external proyection of human being out in the world...

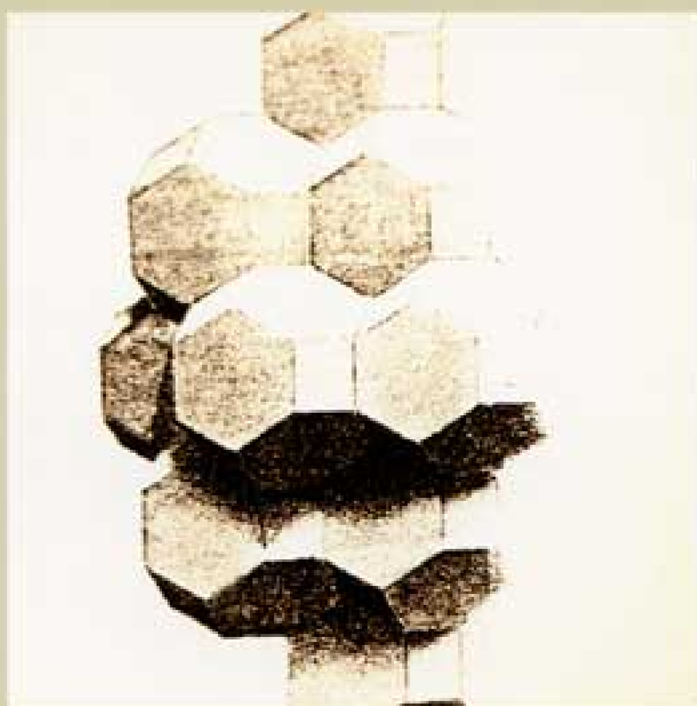
I don't think so, what I think it could be is that the circle could also be the symbol of the synthesis, it is one way of expresing synthesis. Usually there is something in the circle like a symbol combining the two opposites. I don't think knowing the progression of Lou's work and if you look at the houses with the square units, the Adler (F.3B) and De Vore (F.6A) projects, ...??? It is hard to find any circles at all in his work, he was not an extroverted architect. I am referring to non-vertical circles. The only thing he has of non-vertical circles were the low parking towers. They were very low to begin with. And, then, later versions had them higher. The low ones would be his dealing with extroverted aspects of the curve, what would you do with the curve..

But in the Mikveh Synagogue, at the beggining is a cluster of cells, of cylindrical forms.

Yes, but they are vertical ones, more cylindrical, and they were not structural. The Trenton Bath House was the one where we used hollow columns in a structural way. It never happened after that as structural. We tried, we had a big argument, Moshe Shafdi and I tried to persuade him to use those as structure, but he wouldn't do it.

He wouldn't because he didn't have any opportunity or because he didn't want to?





Bueno, una parte de ello era el "ego". Él quería ser el único que pusiera las ideas. No delegaba mucha autoridad en el estudio. Yo fui afortunada al trabajar allí en un tiempo cuando el no tenia una oficina muy grande, y podíamos trabajar juntos juntos hasta un cierto punto. Yo tenía que trabajar en un nivel que era bastante en colaboración pero creo que básicamente todo lo que salía del estudio tenía su sello en mucho. Por ejemplo en Dacca, hubo importantes aportaciones de mucha gente, particularmente un par de personas de Japón, que eran particularmente buenas en trabajo tridimensional. Ellos pueden haber sido quienes aportaron eso.

¿Que remarcarías tú como otras influencias en Lou, gente que habría influido sobre él en el estudio, u otras influencias, no necesariamente de arquitectos? No hay claras referencias a sus influencias intelectuales como libros o lecturas.

Él no leía mucho. Yo le regalé libros sobre Le Corbusier durante años en los cumpleaños y Navidades, y él admiraba mucho a Le Corbusier. Habrás visto ese artículo *"How'm I Doing Corbusier?"*. Pero yo creo que él más bien "leía" de otro modo las cosas, podía sacar muchas cosas con sólo mirar las páginas o las fotos. Tenia el libro de D'Arcy Thompson *"On Growth and Form"*, pero no lo leía mucho. Lo que ocurre es que yo sí que lo leía y hablaba con él sobre ello. A menudo se entusiasmaba con todo eso, ya que era algo que conectaba las cosas con la naturaleza. Yo creo que él saco mucho de esas discusiones siempre. Teníamos conversaciones sobre eso y él siempre hablaba mucho sobre todo eso. D'Arcy Thompson tiene maravillosas ilustraciones en su libro (Fig. 7A) e incluso mostraba puentes y toda clase de cosas que no tenían relación con la biología. Él era muy similar a una persona del Renacimiento. Yo creo que la razón de por qué esa clase de cosas le atraían enormemente es porque siempre le gustó la conexión con la naturaleza.

Entonces parece que estas influencias, aunque viniendo de otras personas en el estudio, o mirando a ellas no muy minuciosamente, fueron reales influencias. ¿Leía Kahn realmente los libros?

Bien, quizás el no leía mucho, pero le gustaban los libros. Creo que obtuvo muchas cosas de ellos aunque sólo fuera ojeádolos, sin necesariamente leerlo todo. Lou fue a la escuela tarde. Yo no sé si era dislexico o no, o si más bien tenía un problema con el idioma. Siempre dibujo muy

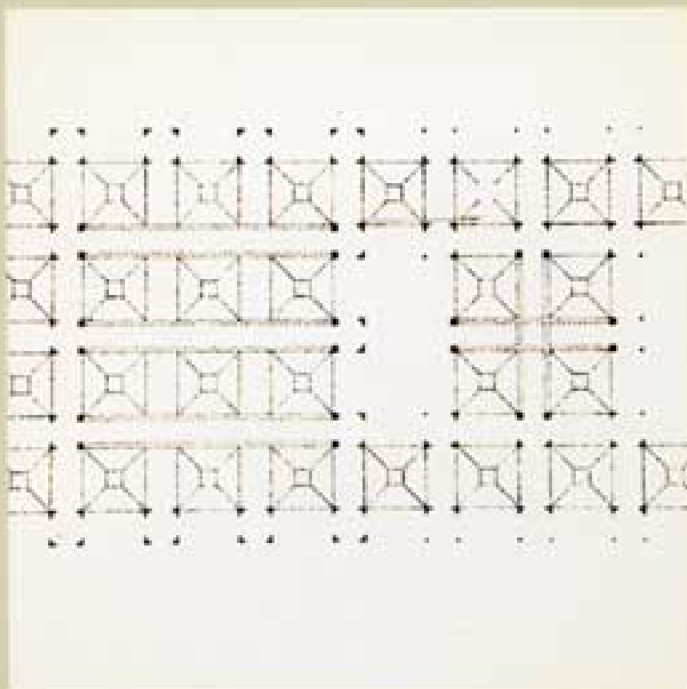
Well a part of it was ego. He wanted to be the one who come up with the ideas. He didn't delegated a great deal of authority in the office. I was lucky to work there at a time when he didn't have much office, so he had a sort to work with me to a certain extent. I had to work on a level which was pretty collaborative, but I think that basicly everything out of the office had his imprint pretty much. For instance at Dacca, you have a lot of input from several people, particularly a couple of people from Japan, who were particularly good in three dimensional work. They could have put input into that.

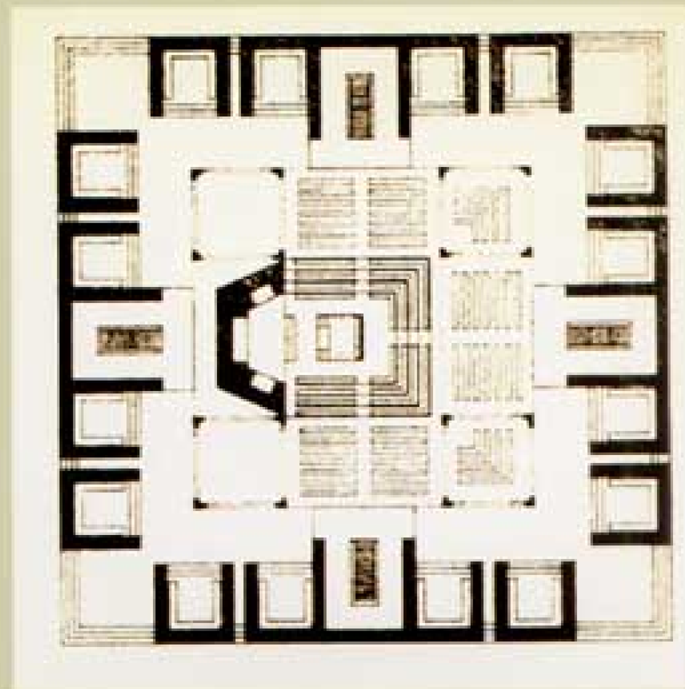
What would you remark as other influences on Lou, people that would have influenced on him in the office, or other influences, not necessarily architects. It are no clear references to his intellectual influences such as books or readings on him.

He didn't read very much, I gave him Le Corbusier books over the years for birthdays and Christmas, and he admired Le Corbusier very much, and you have there that article *"How'm I Doing Le Corbusier?"*. But I think that he sort of got things through our morsels??. He may look at the pages, or pictures. He had D'Arcy Thompson's *"On Growth and Form"*, but he didn't read it very much. But I read it and I talked to him about it and he was very excited about it, because it was something that conected things to nature and I thing he got a great deal out of discussions always. We had discussions about that with him and he always had a great deal of the discussions. D'Arcy Thompson has a wonderfull illustrations in his book (F.7A), so he even showed bridges and all kinds of things unrelated to biology. He was very much as a Renaissance person. I think that kind of thing appealed to him enormeously, because he always liked connection to nature.

Then it seems that those influences, although coming from other people in the office, or looking at them not very thoroughly, were actual influences. Did he really read the books in his library?

Well, perhaps he didn't read very much, but he loved books. I think he got something from just browsing through the book, not necessarily reading through. He went to school very late. I don't know wheather he was dislexic or not, but because he also had another language





bien, estuvo muy bien dotado en eso desde muy muy niño.

Pensaba ahora en la vitalidad de sus dibujos muestran, su conexión con la naturaleza Es muy clara la forma como el dibuja los árboles. Están vivos. No son como cualquier niño los dibujaría, sólo con el tronco y luego un círculo. No sienten tienen ramas. Su hija hace lo mismo y ella nunca vió sus dibujos. Hizo árboles siempre vivos con hojas. Es asombroso. Es algo con lo que se nace. Habiendo tenido esta hija que hacía estas cosas sin haber visto su trabajo, puedes pensar que es un talento innato.

Volviendo a otras posibles influencias de la gente sobre Louis ¿Qué piensas sobre eso?

Pienso que él se resistió a influencias en cierto sentido. Recuerdo cuando una vez vino con esta idea del pensamiento psicológico, cuando hablaba sobre la *"inna"*. Y yo dije que ya había una palabra para esas cosas que los estudiosos habían pensado para esos aspectos de la psique. Él no estaba muy por la labor, se resistía, no quería que ninguno viniera con cosas que tuvieran que ver con sus propias fuentes creativas, su psique. Para él el pensamiento es descubrir lo que ya se conocía, tomar algún tiempo para asimilarlo, y después uno debe seguir hacia adelante. Para mí es interesante descubrir mas. De alguna forma él quería hacer una reeducación sobre si mismo. Realmente él ya era un hombre cuando estaba estudiando Bellas Artes y trabajaba en ese *Sesquicentenial Project* para Filadelfia, ya que era el primer responsable. Entonces, él trabjaba influido por el llamado *International Style*, trabajando en viviendas económicas, que es totalmente otro mundo. Habría que ver lo que una sola pulgada hacía en estas casas, las leyes eran muy rígidas sobre el tamaño de las cosas, y la superficie que debían tener. Y luego para entender la geometría hasta el punto en que lo hizo, fue un gran paso. Es difícil hablar sobre influencias, porque él tenía un gran sentido de ser un mentor para aquel que se le acercaba. Había gente de la Escuela que venía a trabajar por las tardes, y otros por la noche. Había turno de tarde y turno de noche. Siempre había gente trabajando allí.

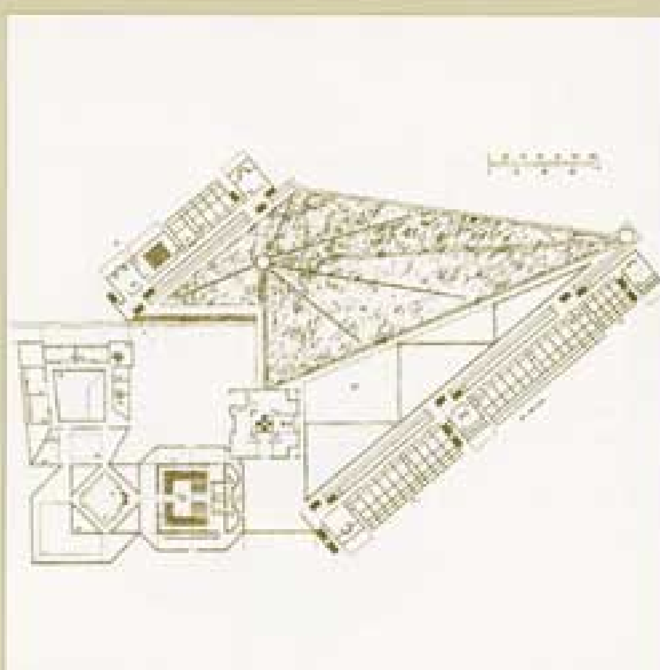
En lo que yo conozco, Lou siempre pagaba, puede que a veces lo hiciera un poco tarde, pero lo hacía. A veces había que esperar un poco. De todas formas, aunque Lou se entusiasmaba con las discusiones que se generaban en el estudio, yo pienso que él quería que las cosas fueran muy de

in his family, that was another problem. And he always drew very well, he was very gifted in that way as very very young child. I think the vitality of his drawing shows his connection to nature. It is very clear the way he draws trees. They are alive. They are not like any child would draw them just with the trunk and then a circle. They haven't felt its branches. Our daughter does the same thing and she never saw his drawings, she did trees always alive with branches. It is amazing. It is something you are born with. Having had our daughter, his daughter, who did these things without having seen his work, you can see that it is an inborn talent.

Coming back to the other possible influences of people on Lou. What do you think about that?

I think he resisted influences to some extend. I remember when he came up with this idea of the psychological think when we talked about the *"inna"*. And I said there is a word for these things that people have already thought of, for these aspects of the psyche. He was not to have any of them, he resisted, he didn't want to somebody else to come up with. And then, in a way, it kept him in touch with his own creative sources, his psyche. My feeling is find out what is known, and then it takes time to assimilate it, but then you can move on. To me is more interesting to discover something more. In a way, he went through so many re-education over himself. He was really grown up when he was doing Beaux-Arts in that Sesquicentennial project for Philadelphia, as the first architec in charge of it. Then, he was doing International Style, low-cost housing, which is a whole another world. You have to know what ever single inch did in those houses, and a very rigid laws about how big and how small in square feet is. And then, to understand geometry to the extend he did, was a big step. It is very hard to say because he had such a strong sense of his being a mentor to the people who came to work for him, that people would come from the school after in the evenings. We had like a night-shift and the day-shift. There were always people working for him. As far as I know he always paid them, but may be too late. You had to wait a little bit sometimes. They were stimulated in the way of discussions, but I think he wanted things to be his own very much. He was very protective of that. I think partly because of his association with Stonorov. Stonorov was kind of unscrupulous about taking over the credit for





su propiedad. Era muy protector de estas cosas. Lo creo parcialmente debido a su asociación con Stonorov. Stonorov no tenía escrúpulos para tomar posesión del crédito de las cosas. Hay una historia de su toma de ciertos dibujos de Lou. Lou había hecho los dibujos de un proyecto que estaban haciendo. Los estaban enviando a una revista de New York, y Stonorov quería cortarlo dejando la firma de Lou fuera. Lou estaba furioso al descubrirlo, ya que él era muy protector de ser el "arquitecto" del estudio. No pensaba que un equipo podía diseñar algo. Tenia que venir de una persona individual.

¿Cómo ves estos proyectos en relación a lo que sería una aproximación orgánica a la arquitectura?

Yo creo que es así. Pienso que es una forma de pensar la arquitectura como si ésta estuviera compuesta por celdillas que se reúnen y forman otra figura. Y también él desarrolló un sentido de jerarquía formal, que también implica el concepto de escala, que es terriblemente importante. Lou tenía un sentido innato para la escala. Intuitivamente hizo cosas en la escala correcta. Por ejemplo, la Galería de Arte de Yale, cuando se está allí, la escala es muy efectiva. Y quizás, si uno tuviera que hacer eso, lo podría haber hecho de forma totalmente diferente, con los miembros menos gruesos o de diferente tamaño, o el techo de altura diferente. Pienso que eso supone cierta diferencia. Mismamente el *Medical Services Building*, que fue demolido, la escala era particularmente buena. Él pensaba que era un edificio aburrido, y así me escribió diciéndomelo. Se estaba haciendo cuando yo estaba en Roma. El tenia un verdadero buen sentido de la escala. Allí abrió las vigas en aquellas interesantes formas, y yo creo que es un precursor de los Laboratorios Richards. Pienso que el edificio era un edificio mejor en muchos sentidos que lo que él probablemente pensó.

¿Por qué no desarrollas un poco tu opinión sobre el concepto de jerarquía?

Puedo haberte mencionado la idea general si se toma el Kimbell Museum como esquema. Allí se tienen esas "juntas en sombra" entre el hormigón y el travertino. Y también se tienen juntas en sombra con los marcos de carpintería atomillados y el muro. También entre el relleno y la estructura en sentido amplio. Pero por otra parte existe esa ranura de luz en lo alto de las bóvedas y otra en los lados de los muros con las seis pulgadas de apertura para el largo total de cien pies de las bóvedas. Eso es definitivamente una

things. There is a story of his taking certain drawings of Lou's. Lou had done the drawings of a project they were doing. They were sending them to a magazine in New York, and Stonorov wanted to cut off just Lou's signature. And Lou was furious to found out. So he was very protective of being "the architect" of the office. He didn't feel that a team could design anything. It had to come from the individual.

How do you see these five projects? Do you think that this is an organic approach to architecture?

I think so, I think is a way of thinking of architecture as cells that get together and make another form. The sense of hierarchy of form I think he developed to quite an extend, which also involves the concept of scale, which is terribly important. He did have an innate sense of scale. Intuitively, he did things in the right scale. I mean, the Yale Art Gallery, when you go there, the scale is very effective. But if you try to do that you might have done it totally differently. You might have made the members less thick, or different size, and you might have the ceiling height different. Every little think like that makes such a difference. Even the Medical Services building, which is torn down, the scale was particullary good. And he thought it was a boring building. He wrote to me about how boring it was. That was being done when I was in Rome. He really had a very good sense of scale. There he opened up the beams in those interesting forms, which I think is a precursor of the Medical Towers. I think that building was a better building in many ways than he probably thought.

Why don't you develop a little bit your view of his concept of hierarchy?

I may have mentioned to you the whole notion if you take the Kimbell Museum as a squeme, where you have those shadow joint. We have already talked about that. You have those shadow joint even in between the concrete and tarvertine. But then you have shadow joints that are bigger between the metal bold?? frame and the wall. And then, you have light-joints, which are between in-fill and structure in a larger sense, which led light in. And then, you have that slot of light on the top of the vaults. And on the sides of the walls, you get the six-inch opening that the full length without any break, a hundred of feet

gran separación entre la estructura y el cerramiento, pero en este último caso, se trata de una junta en luz. Al final de las bóvedas también existe luz porque son de tres o cuatro pies de ancho, que llevan luz en diferentes espacios. Y entonces se consiguen los patios que son mas grandes que eso. Mucho de esto creo que es intuitivo en Kahn. No se si el realmente pensaba sobre esta idea jerárquica en esos términos. Se puedes también ver lo que hizo después en su obra. Miraba mucho a lo que había hecho, para hacer bocetos sobre ello, y describía el proceso después de que lo había hecho. Pienso en la exactitud de la teoría y la práctica, simultáneamente es como una conexión que transmite vida entre las dos. Lo que yo pienso es que esto es muy importante.

Hay también otros ejemplos interesantes de esta idea jerárquica de los espacios. Uno sería la Exeter Library. Si nos encontramos en el cubículo de lectura, estamos en un espacio mínimo de la biblioteca, que es como una pequeña casa. Y entonces tu tienes los espacios del living room, las oficinas del bibliotecario, que son espacios mas grandes. Y entonces tu tienes el gran espacio del hall. 0 en la Fred Clever House también existe una jerarquía de espacios desde el espacio central hacia el perímetro externo, o en el City Tower (Fig. 2B), desde el techo hueco a las columnas huecas hasta los capiteles huecos es una secuencia similar. En todos estos casos la estructura tiene mucho que hacer con el espacio. Yo siempre traté de trabajar por la integración del espacio y la estructura, que algunas veces Lou no lo hacía.

Antes hablábamos sobre la Adler House y los primeros bocetos (Fig. 3A) que el hizo en una carta que me envió que era más aleatorio y también un poco diferente con una unidad menos que aquí... Se me ocurre, y podría ser, que pudiera explicar algo en este trabajo. Pienso que en su trabajo temprano Lou podía comenzar en su cabeza con algo más aleatorio y poco a poco le iba dando un orden mayor. Y después, en su obra más tardía inicia los proyectos con un orden mayor que va tratando de hacer más aleatorio. Creo que es algo que podría haber ocurrido con Kahn. Se puede explicar algo de esto si se analizan algunos de los proyectos tardíos en comparación con los que veíamos al principio. El Convento de las Dominicas (Fig. 9A) y el Priorato de San Andrés (Fig. 9B) podrían ser ejemplos de esto. Es una conjetura desde luego, pero tu creo que se ve que al principio existían los proyectos empiezan con un orden más casual y durante el proceso del proyecto se van haciendo mas ordenados. Más tarde él parece trabajar de otra forma, pero creo que eso ocurrió más tarde.

El Convento para las Dominicas (Fig. 9A), por ejemplo, empezó como a algo distorsionado incluido dentro de una pieza ordenada.

Sí, pero ese elemento ordenado ya estaba allí, ¿no es así? Yo creo que estaba allí desde el principio.

Es como un requisito necesario para permitir la aleatoriedad en el interior...

Exactamente. Puedes decir que una cosa vino después de la otra. La conectividad de esto es algo obsesivo. Yo no sé si tu sabes o has oído alguna mención donde sea, en alguno de sus escritos el mencionaba que nosotros hicimos este concurso, creo que en 1953, un concurso para gente mayor para la ciudad. Los dos lo hicimos como proyectos independientes. En las cartas me hablaba de enseñó los dos esquemas a Samueli, que vino desde Inglaterra. Había hecho algunas propuestas de estructuras tridimensionales y Lou estaba interesado en mostrar lo que nosotros estabamos haciendo y ver su reacción. El me dijo que a Samueli le gustaba más mi esquema. Era un proyecto en el que tratábamos de crear agrupaciones de elementos. Era un intento de romper la colectividad. En lugar de tener una cosa que continua indefinidamente... la verdad es que no recuerdo bien la organización general de esas propuestas, creo que se llamaba *Riverside Competition*. Es muy difícil recordar lo yo hice, por un aparte y mucho más lo que él hizo. Especialmente si no se tienen los dibujos que te lo recuerden, si los tienes para recordarlo ayuda bastante. Sería interesante encontrar esos dibujos.

or something like that. That is definitely a big separation between the structure and the infill. And at the ends of the vaults you have light because they are three or four feet wide that led light into different spaces. And then you get the courtyards which are bigger even than that. A lot of that I think it was intuitive, I don't know if he actually thought in terms of that. You can look at it afterwards. He did look back to what he did a lot, to sketches about it, and described the process after he did it. I think the awareness of theory and practice, simultaneously, is a life-giving connection between the two. That I think that is very important in that sense.

There are also other interesting examples of what I think is his hierarchical concept of spaces. One would be the Exeter Library. You find there the carrel space, the minimal space of the library, which is like a little house. And then you have the living room spaces, the librarian offices, which are bigger spaces. And then, finally, you have the big space of the hall. Or in the Fred Clever House, you have also a hierarchy of spaces from the central space to the perimeter, or in the City Tower (F.2B) from the hollow ceiling to the hollow columns and the hollow capitals there is a similar sequence. In all of those cases, the structure has a lot do with the space. I always tried to work for the integration of space and structure, that sometimes Lou didn't do that.

We talked before about the Adler House and the first sketches (F.3A) he did in a letter he sent to you, that was more random and also a little bit different with one unit less than here... It occurs to me, and that may be, could explain something in his work. I think in his early work he might start out in his head with something more random and then give it more order. And then, later in life, starts with order and then gives it randomness. I think that it is something that it might had happened with him. It can explain some of the different projects that are very complex. The Dominican Motherhood (F.9A) and St. Andrew (F.9B). It is a conjecture, of course, but you see that those things begin more random and became more ordered. But he also did worked the other way, but I think that it happened later.

But the Dominican Motherhouse (F.9A) began very close to something distorted involved by order.

Yes, but that ordered element was already there, wasn't it? I think it was there.

It is like the necessary prerequisite to permit randomness inside...

Exactly. You can say one thing came before the other. The connectivity of this is something obsessive. I don't know if you have come across or heard any mention somewhere in some of his writings he mentioned we did this competition, I think it was in 1953, a competition for old people's home for the city. We both did it as independent projects. In letters to me he talked about showing the two squemes to Samueli, who came from England. He had done some tridimensional things and Lou was interesting in showing what we were doing and getting some reaction. He told me that Samueli liked my squeme the best. There we were trying to cluster, I don't know how many of these things have been done this way, the idea of breaking up the collectivity. Instead of having a thing like this that goes on, and on, and on, that Lou is following for ever to add to the cluster. We did a little bit of that in the Bryn Mawr Dormitory to some extent, trying to keep them from being long, long lines. I don't remember the arrangements of that building. It is very hard to remember even what I did, much more less what he did. Especially if you don't have drawings to remaind you, if you have them to remaind you it helps. It would be interesting to find those drawings. If the City hasn't thrown them out, they may have them around.

Anne Griswold Tyng



RANDOM PLAY TO ORDERS ARCHETYPE

DEL AZAR A LOS ARQUETIPOS ORDENADOS

El universo juega a los dados consigo mismo y hasta los órdenes superiores se crean por azar. Cuando Einstein dijo a comienzos de este siglo que Dios no había creado el universo al azar, estaba mostrando su preferencia por el orden frente al azar; una afirmación excluyente, que impide que el orden y el azar sean simultáneos, que el azar lleve al orden, o que el orden lleve al azar, como proceso cíclico. He encontrado razones de peso para proponer una teoría de ciclos que van del azar al orden en todas las escalas del universo.[1] Los ciclos parten del orden simple y sostenido y van evolucionando gradualmente a más desorden incrementando la entropía – la degradación de energía y orden que se deduce de la Segunda Ley de la Termodinámica. Cuanto más y más azar se acumula, paradójicamente, se va construyendo una posibilidad más precisa de orden. La energía "perdida" del azar tiene el potencial de concentrarse en un todo unificado y activo. No importa lo caótico que el universo se torne por culpa del azar, una sucesión de Fibonacci, que garantiza la proporción divina, se incorpora a la ley de la probabilidad para atrapar el caos y ofrecer una propagación asociativa. Este proceso es la base del principio de la vida, así como del logro humano de la síntesis creativa.

La sucesión está demostrada en la tabla triangular de probabilidad de Pascal, que empieza con un lanzamiento al azar: el de una moneda a cara o cruz. La repetición del lanzamiento binario 1:1 amplía la tabla triangular a posibilidades cada vez más aleatorias. Algunas secciones transversales trazadas a través del espacio y del tiempo de la tabla, presentan una secuencia como las series sumatorias de Fibonacci, con cocientes entre sumas consecutivas que cada vez se acercan más a la proporción divina (1'681... a 1) y a sus extraordinarias propiedades asociativas.[2] La proporción divina es tanto una serie sumatoria como logarítmica: el gran propagador del tiempo y del espacio en la evolución y en la creatividad.

Los cinco cuerpos de Platón son el desarrollo de la serie de Fibonacci, primero en dos y luego en tres dimensiones, hasta el puro azar universal. Son las únicas formas regulares posibles en el espacio tridimensional. En cada uno de los cuerpos, todas las caras son iguales y los ángulos en los que estas caras se encuentran son los mismos, en el cubo, tetraedro, octaedro, icosaedro y dodecaedro, independientemente de la cara sobre la que se apoyen. Descritos por vez primera por Platón en el **Timeo**, se consideraron como la esencia y fuente de la variedad infinita de la naturaleza. Los clásicos se referían a ellos como los juguetes del pequeño Baco, el arquetipo para todas las formas del universo. Esta intuición primigenia ha sido confirmada por los descubrimientos de la geometría sobre la estructura molecular y atómica.

Los cinco cuerpos de Platón conforman un ciclo geométrico que va de las formas simples a las complejas. La longitud relativa de sus aristas, según los cocientes de proporción divina de Fibonacci, relaciona el orden cuádruple de los cuerpos más simples de Fibonacci, tales como el cubo, el tetraedro y el octaedro, con el orden proporcional, divino y múltiple de sólidos complejos, tales como el icosaedro y el dodecaedro. Los cocientes entre las longitudes de las aristas también tienen proporciones divinas y hacen incluir dentro la categoría de sólidos complejos a la hélice cilíndrica y a la espiral cónica. La serie parte de la energía simple y contenida hacia la complejidad que va en aumento, lo que lleva a un incremento de la entropía. Sin embargo, la complejidad, la variedad y la energía expandida que se han ido acumulando, difícilmente se pueden atrapar y encerrar en un orden simple y propagatorio para completar todo un ciclo y volver a comenzar el proceso aleatorio.

Fue emocionante descubrir un ciclo natural completo en la desoxihemoglobina. En la simetría simple de la molécula de la hemoglobina, la portadora vital del oxígeno desde los pulmones, a través de las arterias, hasta los tejidos, hay una concentración a escala molecular de simetrías simples y complejas. Existen unas simetrías parecidas escondidas en la estructura casi idéntica de la desoxihemoglobina que transporta el dióxido de carbono desde los tejidos, a través de las venas, de vuelta a los pulmones. Para comprender la envergadura de la molécula de diez mil átomos de la desoxihemoglobina, sólo cabe decir que podemos encontrar doscientos ochenta millones de ellas en cada glóbulo rojo y cinco mil millones de glóbulos rojos en cada milímetro del torrente sanguíneo. Fue realmente extraordinario descubrir el orden simple de los cuatro hemos de la desoxihemoglobina en las esquinas de un tetraedro con distancias relativas entre los grupos hemos de 1 a _2 (1'414) a _5 (1'49...) a _ (1'618), una expresión deliciosamente precisa de la matriz de la proporción divina de Fibonacci.[7] La complejidad acumulada de sus 10.000 átomos, combina el orden múltiple, interno, bilateral y tetraédrico de los enlaces de carbono, con los anillos rotatorios quíntuplos de los átomos que forman los grupos hemos y con cadenas helicoidales de átomos enrollados sobre sí mismos en espirales caprichosas, todos controlados gracias a la energía de enlace del orden tetraédrico a gran escala de sus cuatro grupos hemos. El ejemplo ingenioso de la molécula de la desoxihemoglobina muestra un proceso de evolución natural en el flujo casual de ésta hacia la entropía y hacia el caos, el cual ha sido capturado en un orden cuádruple simple por la red de la matriz de la proporción divina de Fibonacci.

El cerebro ofrece otra versión de la matriz de la proporción divina de Fibonacci. Dos campos neuronales que se superponen de manera óptima, definidos por los cocientes de Fibonacci, pulsan de manera excluyente en una sinapsis, mientras que redes multisinápticas se juntan hacia posibilidades cada vez más precisas de propagación conjuntiva con una amplitud en las sinapsis de '618 ó 1 aumentado a 1'618... la proporción divina.[8] Caminos más cortos, precisos y simples recorren un sistema de circuitos complejo para ofrecer nuevos niveles de síntesis creativa y de energía de máximo rendimiento.[9] Al igual que la evolución natural, la creatividad humana implica abrir cada vez más la posibilidad de conexiones en el espacio y en el tiempo, juntando casualidad para llegar a otras combinaciones frescas y vitales de orden propagador.

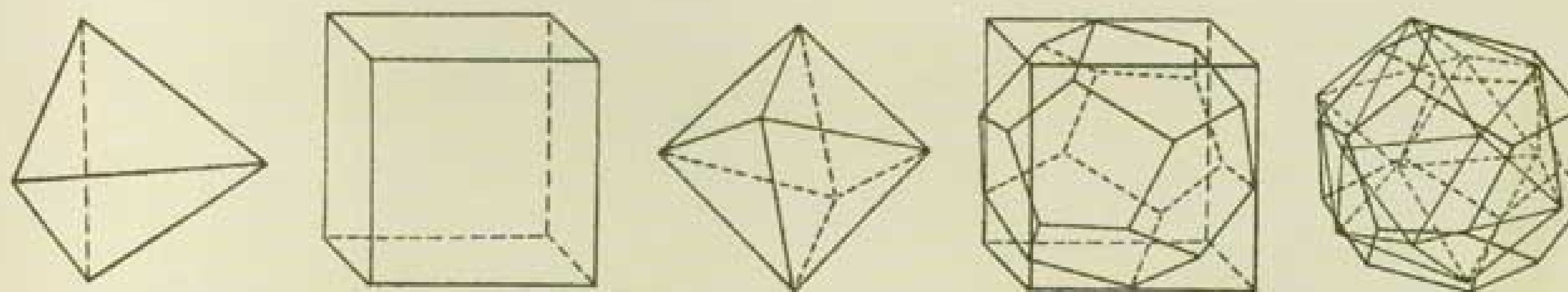
La creatividad en su estado más puro, alcanza los niveles más profundos de la mente inconsciente, los cuales van desde la conciencia individual pasando por el inconsciente personal al inconsciente colectivo subjetivo, hasta llegar al inconsciente colectivo objetivo más universal. En cada nivel hay una mayor cantidad de "bits" de información. Mientras que los bits de información, los "quanta", son más imprevisibles individualmente en el inconsciente personal, las cantidades mínimas incluidas en el inconsciente colectivo son la base de las leyes previsibles de la probabilidad que actúan más como el imprevisible fotón que como onda de luz previsible, o más como el incierto principio del átomo que como una masa de materia previsible. En las "ondas" y en la "masa" del inconsciente colectivo ciertos símbolos, imágenes y formas

siempre tendrán un sentido universal, profundo y previsible y serán recurrentes a lo largo de la historia en productos de la creatividad humana que suscitan nuestra más profunda admiración y empatía. La unión de lo universal y lo probable en el inconsciente colectivo, que produce y responde a imágenes arquetípicas, representa el carácter cuantitativo y previsible de los procesos creativos, mientras que los "quanta", individuales e imprevisibles, caprichosamente alejados de la conformidad o del consenso, tejen y destejen estructuras frágiles de desorden dentro del orden colectivo.

En el ciclo físico de la creatividad individual, las cuatro fases de dificultad cada vez mayor en la geometría de los diagramas básicos de energía/forma, que van de lo bilateral a lo rotatorio, a la hélice y a la espiral, se corresponden con los arquetipos geométricos del ciclo de individualidad psíquica en cuatro fases de Carl Jung.[*] Estas imágenes abstractas agrupan y orientan estados mentales cambiantes y proporcionan energía al proceso creativo. Desde la exploración extrovertida (rotatoria), a la asimilación subjetiva (helicoidal), hasta la transformación introvertida (espiral), una síntesis simple, abstracta y proporcional entre la idea/orden puede sufrir un gran desarrollo –un equilibrio (bilateral) entre naturaleza/espíritu, entre lo extrovertido/introvertido- la base generativa de la realización tangible en la próxima fase extrovertida (rotatoria).

En los ciclos de creatividad colectiva que han tenido lugar a mayor escala en la historia de la arquitectura, los cuatro desplazamientos de la geometría básica vienen expresados por el cambio de la empatía para los diferentes estilos. El abandono espontáneo de la complejidad en aras de una simplicidad nueva, marca una fase de renovación, –un renacimiento–, mientras que el abandono de la simplicidad por grados crecientes de complejidad y de variedad, tiene lugar de forma gradual en las tres fases que conducen a la entropía. En los doce ciclos históricos que he investigado desde las Grandes Pirámides de Gizeh, quizá el ciclo más claro puede verse en Florencia (Italia): Comienza en el protorenacimiento de los palacios cúbicos de planos simples, con fachadas contenidas que articulan la clara distinción y polaridad de la materia frente a la luz; continúa con los espacios que se amplían en las plantas de las iglesias circulares y las cúpulas celestes estrelladas del renacimiento; pasa por la fascinación manierista por la verticalidad en las escaleras helicoidales entretejidas de luz, y llega hasta el barroco con los muros curvos cóncavos y convexos y las linternas en espiral que desaparecen en la luz. La complejidad extrema hace perder carácter a la materia debido a la luz de la abundante decoración rococó de paredes, techos y fachadas.

La arquitectura grandiosa puede extenderse como una forma viva en la que nos sentimos elevados hacia nuevos niveles de energía proporcionalmente contenida. Ello contrasta con la pérdida de energía que tiene lugar en la mayoría de los edificios. Para que la arquitectura avance y podamos entender más claramente cómo crear una forma viva, sólo tenemos que volver la vista al Partenón o, todavía antes, a las Pirámides de Gizeh. Igual que los astrónomos estudian con profundidad el espacio y el tiempo para avanzar en el conocimiento del universo, nosotros podemos reflexionar sobre el



tiempo anterior a la historia de los comienzos de la vida, para ver cómo se constituyen las moléculas orgánicas a partir de formas geométricas básicas de átomos inorgánicos. Se puede explorar el poder de las formas geométricas universales de modelos mentales inconscientes anteriores a la conciencia humana. Podemos penetrar en la geometría de la materia más profundamente, perdernos en el baile seductor y desordenado de la materia con la luz, tocar las proporciones que trascienden el tiempo y el espacio y unir las energías de la mente, la materia y la luz para proporcionarle a la arquitectura una vida nueva.

The universe plays dice with itself and out of randomness ever higher higher levels of order are created. Early in this century when Einstein said that God does not play

dice with the universe, he based it on his choice of order over randomness, an either/or assumption, excluding possibilities of simultaneous randomness and order, of randomness leading to order, or order leading to randomness as a cyclical process. I have found compelling evidence for my proposal of a theory of cycles from randomness to order at all scales in the universe.[1] The cycles move from contained simple order contained simple order, gradually opening up to more randomness toward entropy -the probable loss of energy and order predicted by the Second Law of Thermodynamics. Yet as more and more randomness accumulates, it paradoxically builds toward a more and more precise possibility of connected order. The 'lost' energy of randomness has the potential of being encompassed within a unified energized whole. No matter how chaotic the universe becomes, as it plays dice with it self, a Fibonacci-divine proportion safety-net is built into the law of probability to catch chaos and offer connective resonance. This process is the basis for the beginning of life as well as for the human achievement of creative synthesis.

The safety-net is illustrated in Pascal's triangular table of Probability that begins with a toss of dice/coin for head or tails outcome. Repetition of the binary 1:1 toss expands the triangular table to more and more random possibilities. Sums of cross-sections cut through space and time of the triangular table produce a sequence in the Fibonacci summation series, with ratios between consecutive sums getting closer and closer to the divine proportion (1. 618...to 1) with its extraordinary connective properties.[2] The divine proportion is both a summation and a logarithmic series the grate resonator of time and space in evolution and creativity.

The five Platonic Solids are the expansion of the Fibonacci-divine proportion safety-net into two and then three dimensions to the only fair dice in the universe. They are the only regular forms possible in three dimensional space, in each of which all the faces are the same and the angles at which those faces meet are the same -offering equal possibility of landing on any face- the cube, tetrahedron, octahedron, icosahedron and dodecahedron. First described by Plato in this Timaeus, they were recognized as the essence and source of infinitive variety in nature. The ancients referred to them as the playthings of Baby Bacchus, the archetypal dice for all forms in the universe. That early intuition is now confirmed by discoveries of the geometry of molecular and atomic structure.

A geometric cycle from simple to complex forms is built up with the five Platonic solids. Their relative edge-lengths in Fibonacci-divine proportions rations connect the "simpler solids" four-fold Fibonacci ordering of cube, tetrahedron and octahedron to the "higher solids" five-fold divine proportion ordering of icosahedrom and dodecahedron. Divine proportion ratios of edge-lengths also extend the higher solids to cylindrical helix and cone-shaped spiral complexity. The sequence moves from simple contained energy to expanding complexity toward entropy. Yet the accumulated complexity, variety and diffused energy may be improbably encompassed and boxed in a simple resonating order to complete a full cycle and begin again the random process.

It was exciting to discover a complete natural cycle in deoxyhemoglobin. An accumulation at molecular scale of simple to complex symmetries is contained within the simple symmetry of the hemoglobin molecule, the vital carrier of oxygen from the lungs through the arteries to the tissues. Similar symmetries are boxed in the almost identical structure of deoxyhemoglobin that carries carbon dioxide from the tissues back through the veins to the lungs. To realize the scale of the 10,000 atom molecule deoxyhemoglobin, we can find 280 million of them packed in each red blood cell and 5 billion red blood cells in every millimeter of the bloodstream. It was truly extraordinary to find the simple ordering of deoxhemoglobin`s four hems at the corners of a tetrahedron with relative distances between the hemes of 1 to v2 (1.414...) to v5 (1.49...) to ((1,618...), a beautifully precise articulation of the Fibonacci divine proportion matrix.[3] The accumulated complexity of its 10,000 atoms combine multiple inner bilateral tetrahedral order of carbons bonds, five-fold rotational rings of atoms in its hemes, helical strands of atoms coiled again on themselves in random spirals all contained by the resonance of a larger-scale tetrahedral order of its four hemes in a simple bonded energy. The elegant example of the deoxyhemoglobin molecule reveals natural evolutionary process in the random flow

toward entropy and chaos captured in simple four-fold order by the safety-net of Fibonacci-divine proportion matrix.

The brain offers another version of the Fibonacci-divine proportion matrix. Two neuron fields with optimal overlap defined by Fibonacci ratios pulsate in either/or connection at a synapse, while multi-synaptic networks accumulate toward more and more precise possibilities for connective resonance with consistent firing amplitude at synapses of .618... or 1 increase to 1.618..., the divine Proportion.[4] Precise simple short-cuts sweep across complex circuitry to offer new levels of creative synthesis and optimized energy.[5] Like natural evolution, human creativity involves the process of opening up to more and more possible connections in space and time, accumulating randomness toward fresh and vital recombinations of resonating order.

Creativity at its most profound reaches more deeply to levels of the unconscious mind, from individual consciousness to the personal unconscious to the subjective collective unconscious and to the more universal objective collective unconscious, each level including greater quantity of information "bits". While information bits as "quanta" are more unpredictable individually in the personal unconscious, the sheer quantities included in the collective unconscious are the basis of predictable laws of probability, acting much like the unpredictable photon yet predictable waves of light, or like the uncertainty principle of the atom yet predictable mass of matter. In the "waves" and "mass" of the collective unconscious certain symbols, images and forms will always have predictably profound universal meaning and recur throughout history in products of human creativity that evoke our deepest wonder and empathy. The universality or probability linkage of the collective unconscious that produces and responds to archetypal images represents the predictable quantitative quality of creative processes, while the unpredictable individual "quanta", waywardly elusive to conformity or consensus, weaves and unwires fragile fabrics of randomness within the collective order.

In the psychic cycle of individual creativity, four phases of increasing complexity in the geometry of underlying energy/form diagrams from bilateral to rotational to helical to spiral correlate with the geometric archetypes of Carl Jung's four-phased cycle of psychic individuation.[6] These abstract images constellate and orient shifting states of mind and provide energy in the creative process. From extroverted exploration (rotational) to subjective assimilation (helical) to introverted transformation (spiral), a breakthrough may occur to a simple abstract proportionally bonded synthesis of the idea/order -a (bilateral) balance of nature/spirit, extrovert/introvert- the generative basis for tangible scaled realization in the next extroverted (rotational) phase.

In the larger-scaled cycles of collective creativity in the history of architecture, the four shifts of underlying geometry are expressed in changing empathy for different styles. The spontaneous containment of complexity by a new simplicity marks a phase of renewal -a renaissance- while the containment of simplicity by increasing degrees of complexity and variety occurs gradually in the three following phases toward entropy. In the twelve historic cycles I have traced from the Great Pyramids of Gizeh, perhaps the most familiar cycle can be clearly seen in Florence, Italy, from the proto-renaissance in solid cubic palces with simple planes of containing surfaces that articulate clear distinction and polarity of matter and light, to the expanding spaces of rounded church plansand sky-lit domes of the high renaissance, to mannerist fascination with verticality in helical stairs actively intertwining with light, to baroque curving concave/convex walls and spiraling lanterns dissolved in light. Extremes of complexity further dematerialize matter with light in lavish rococo encrustation of walls, ceilings and facades.[7]

Great architecture can resonate as living from in which we feel uplifted to new levels of contained proportionally bonded energy. This is in contrast to the loss of energy we experience in most building. In order to advance the art of architecture and understand more clearly how to create living form, we have only looked back as far the Parthenon or further back to the Pyramids of Gizeh. Just as astronomers look back more deeply in space and time to advance our knowledge of the universe, we can look back more deeply in time beyond history to the beginnings of natural structure to see how organic

molecules are built up from essential geometries of inorganic atoms. We can explore the power of universal geometries of the unconscious mind-patters that preexist human consciousness. We can penetrate the geometries of matter more deeply, be dissolved in the randomly seductive dance of matter with light, touch proportions that transcend time and space and bond energies of mind, matter and light to give architecture new life.

1. TYNG, A.G. **"SIMULTANEOUS RANDOMNESS AND ORDER THE FIBONACCE-DIVINE PROPORTION AS UNIVERSAL FORMING PRINCIPLE"**. UNIVERSITY MICROFILMS INTERNATIONAL, ANN ARBOR, PHD DISSERTATION UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA 1975
TYNG, A.G "GEOMETRIC EXTENSIONS OF CONSCIOUSNESS" **ZODIAC 19** EDITOR BOTTERO, M., EDIZIONI DI COMMUNITA, MILAN ITALY 1969, PP. 130-162

2. TYNG, A.G "INNER VISION TOWARD AN ARCHITECTURE OF ORGANIC HUMANISM" **MORPHOLOGY AND ARCHITRECTURE**, EDITOR ALVANI, II., INTERNATIONAL JOURNAL OF SPACE STRUCTURES VOL. II, NOS 1 AND 2, MULTI-SCIENCE PUBLISHING CO. LTD. BRENTWOOD, ESSEX, ENGLAND, 1996, PP 69-84

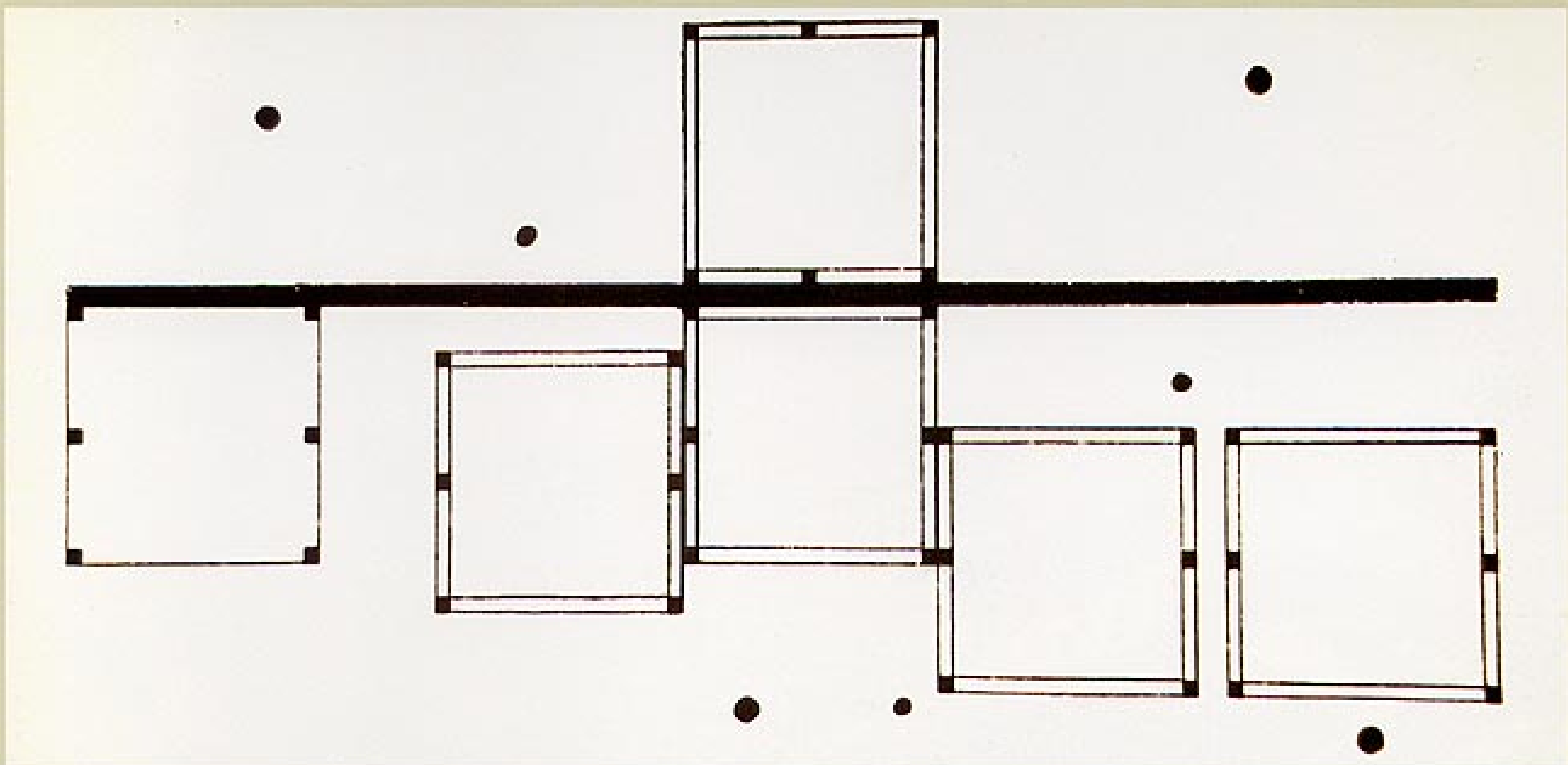
3. DICKERSON AND GEIS, RELATIVE DISTANCES BASED ON ANGSTROM MEASUREMENTS IN **"THE STRUCTURE AND ACTION OF PROTEINS"**, W.A BENJAMIN INC., MENLO PARK, CA 1969, PP. 57-59

4. DEUTSH, S. **"MODELS OF THE NERVOUS SYSTEM"**, JOHN WILEY, NEW YORK, 1967, OVERLAP AT INDIVIDUAL SYNAPSE P. 57-59, MULTI-SYNAPTIC AMPLIFIER GAIN, P. 86-87

5. TYNG, A.G "INNER VISION TOWARD AN ARCHITECTURE OF ORGANIC HUMANISM" **MORPHOLOGY AND ARCHITECTURE** INTERNATIONAL JOURNAL OF SPACE STRUCTURES, VOL. II, NOS 1 AND 2, P71-73

6. JUNG, C.G. **"THE ARCHETYPES AND THE COLLECTIVE UNCONSCIOUS"** COLLECTED WORKS, VOL.9.1 PANTHEON, NEW YORK 1959, PAR. 155, P.79-80
TYNG, A.G "INDIVIDUATION AND ENTROPY AS CREATIVE CYCLE IN ARCHITECTURE" C.G. **JUNG AND THE HUMANITIES , TOWARD A HERMENEUTICS OF CULTURE,** EDITORS, BARNABY, K AND D'ACIERNO, P. PRINCETON 1990 P.104-112

7. TYNG, A. G "GEOMETRIC EXTENSIONS OF CONSCIOUSNESS" **ZODIAC 19** HISTORIC CYCLES PP. 153-162



CONCURSO CIUDAD DE LA JUSTÍCIA EN VALENCIA

VALENCIA CITY OF JUSTICE COMPETITION

La Generalitat Valenciana tiene en proyecto para la organización de los órganos judiciales [illegible] dispersos por la ciudad de Valencia, [illegible] crear el [illegible] contenedor [illegible] de Justicia [illegible] reorganización de la [illegible] judicial.

Se eligió la fórmula de concurso, siendo la superficie [illegible] de 55.000 m2 [illegible] y el presupuesto de 7.500 millones de pesetas.

Según las bases del concurso La Ciudad de la Justicia albergará unos 150 juzgados, La Audiencia Provincial y los servicios comunes. Los edificios integrados en la misma, contendrán en total más de 600 dependencias judiciales que servirán para integrar en un mismo recinto todos los órganos judiciales, que actualmente se encuentran dispersos por la ciudad de Valencia.

Se plantea una construcción de carácter horizontal de seis plantas, y en la planta baja se ubicarían las dependencias de [illegible] masiva al ciudadano (registro civil, juzgado de guardia...), en el nivel de máxima accesibilidad al edificio, restringiendo el acceso público a las restantes plantas.

The situation of reorganization of the judicial services currently scattered throughout the city of Valencia led the Generalitat Valenciana (regional government) to consider the creation of an architectural container that would house all the various services for the citizen that are involved in or have a substantial bearing on the [illegible] of the judicial services.

It was decided to convene an architectural competition. The [illegible] area of the required site covers 55,000 m2 or the building floor and the budget is 7,500 million pesetas.

The bases of the competition [illegible] the "City of Justice" housing about 150 courts [illegible] the Provincial High Court and common services. The buildings will house a total of over 600 office suites to bring together all the judges' offices that are currently dispersed throughout the city of Valencia.

A horizontal construction on six floors is envisaged, locating all the services to which citizens have recourse en masse ([illegible], Civil Registry, Duty Magistrate's Court etc.) on the ground floor, the level of maximum accessibility to the building, and restricting public access to all the remaining floors. Additionally, a security block is considered necessary to ensure

CONCURSO CIUDAD DE LA VALENCIA CITY



JUSTÍCIA EN VALENCIA OF JUSTICE COMPETITION

La Generalidad Valenciana ante un programa para la organización de las distintas actividades judiciales hoy dispersas por la Ciudad de Valencia, se planteó crear el contenedor arquitectónico que albergara los distintos servicios al ciudadano cuya solución influya sensiblemente en la reorganización de los servicios judiciales.
Se elige la fórmula de concurso anónimo. La superficie requerida es de 65.000 m2 sobre rasante y el presupuesto de 7.500 millones de pesetas.
Según las bases del concurso La Ciudad de la Justicia albergará unos 100 juzgados, La Audiencia Provincial y los servicios comunes. Los edificios integrados en la misma, contendrán en total , mas de 600 dependencias judiciales que servirán para integrar en un mismo recinto todas las sedes judiciales, que actualmente se encuentran dispersas en la ciudad de Valencia.
Se plantea una construcción de carácter horizontal de seis plantas, y en la planta baja se ubicarán las dependencias de asistencia masiva al ciudadano -salas de vista, registro civil, juzgado de guardia...-, en el nivel de máxima accesibilidad al edificio, quedando el resto con acceso restringido.

The initiative to reorganise all the judicial activities which are currently scattered throughout the city of Valencia led the Generalitat Valenciana (regional government) to consider the creation of an architectural container that would house all the various services to the citizen that are involved in or have a substantial bearing on the reorganisation of the judicial services.
It was decided to convene an anonymous competition. The surface area of the required site covers 65.000 m2 at the building line and the budget is 7.500 million pesetas.
The terms of the competition provide for a "City of Justice" housing about 100 courts of law, the Provincial High Court and shared services. The buildings will house a total of over 600 office suites to bring together all the judges' offices that are currently dispersed throughout the city of Valencia.
A horizontal construction on six floors is envisaged, locating all the services to which citizens have recourse en masse (courtrooms, Civil Registry, Duty Magistrates' court etc.) on the ground floor, the level of maximum accessibility to the building, and restricting public access to all the remaining floors. Additionally, a security block is considered necessary to ensure

Asimismo se plantea la necesidad de creación de un bloque de seguridad, que permita compatibilizar la practica de las diligencias con detenidos, con la protección de víctimas y testigos , quedando a salvo las garantías procesales.
De los 25.000 metros cuadrados de terreno que ocupara la ciudad de la justicia , un 70 % se destinara al área edificada y el 30 % restante para zonas ajardinadas.
Las Bases se publicaron en el mes de marzo de 1997, recibiéndose en la Subsecretaría de Justicia de la Conselleria de Bienestar Social un total de 214 inscripciones.
Presentaron los trabajos definitivamente 81 concursantes y se cerró la primera fase del Concurso con la selección por parte del Jurado de 10 trabajos para pasar a la segunda fase. El 15 de septiembre de 1.997 se levanta el anonimato ante Notario, resultando los arquitectos seleccionados los siguientes:
D. Federico Hernández de Goncer y García
Arquitecto colegiado en Madrid
D. Juan María Moreno Seguí
Arquitecto colegiado en Valencia
D. Carlos Merí Cucart
Arquitecto colegiado en Valencia
D. Rafael Mira Fornés
Arquitecto colegiado en Valencia
D. Juan García Millán
Arquitecto colegiado en Madrid
D. Pablo Jiménez Gancedo
Arquitecto colegiado en Madrid
D. Guillermo Vázquez Consuegra
Arquitecto colegiado en Sevilla
D. Alfredo Batuecas Torrego
Arquitecto colegiado en Madrid
D. Ángel Alonso Ortíz
Arquitecto colegiado en Madrid
D. Alberto Noguerol del Rio
Arquitecto colegiado en La Coruña

El 17 de noviembre de 1.997 los arquitectos mencionados presentaron la documentación de la segunda fase, proclamándose el ganador el 19 de diciembre de 1.997. Resultando el fallo el siguiente:

Primer premio :
D. Alfredo Batuecas Torrego
Arquitecto colegiado en Madrid

Dos accésits :
D. Carlos Merí Cucart
Arquitecto colegiado en Valencia
D. Guillermo Vázquez Consuegra
Arquitecto colegiado en Sevilla

that procedures involving prisoners are compatible with the protection of victims and witnesses while safeguarding all procedural guarantees.
Of the 25,000 m2 of ground to be occupied by the "City of Justice", 70% will be devoted to buildings and the remaining 30% to gardens.
The Terms and Conditions were published in March 1997 and the Social Welfare Department's Justice Sub-secretariat registered a total of 214 entrants.
81 competitors presented definite proposals and the first stage of the Competition ended when the Jury selected 10 of these to go through to the second stage. Their anonymity was lifted on 15th September 1997, in the presence of a Notary, and the selected architects were revealed to be:
Federico Hernández de Goncer y García
Madrid College of Architects
Juan María Moreno Seguí
Valencia College of Architects
Carlos Merí Cucart
Valencia College of Architects
Rafael Mira Fornés
Valencia College of Architects
Juan García Millán
Madrid College of Architects
Pablo Jiménez Gancedo
Madrid College of Architects
Guillermo Vázquez Consuegra
Seville College of Architects
Alfredo Batuecas Torrego
Madrid College of Architects
Ángel Alonso Ortiz
Madrid College of Architects
Alberto Noguerol del Río
La Coruña College of Architects

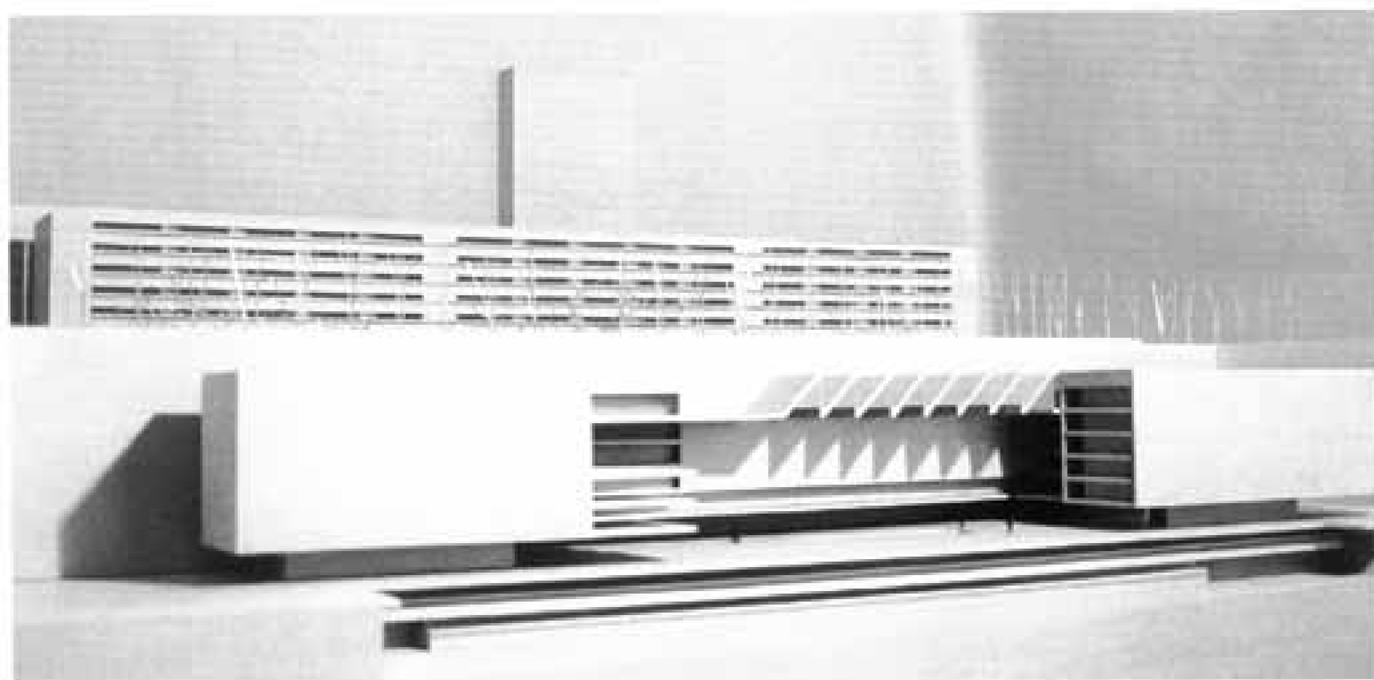
These architects presented their second stage documents on 17th November 1997 and the winners were announced on 19th December 1997, as follows:

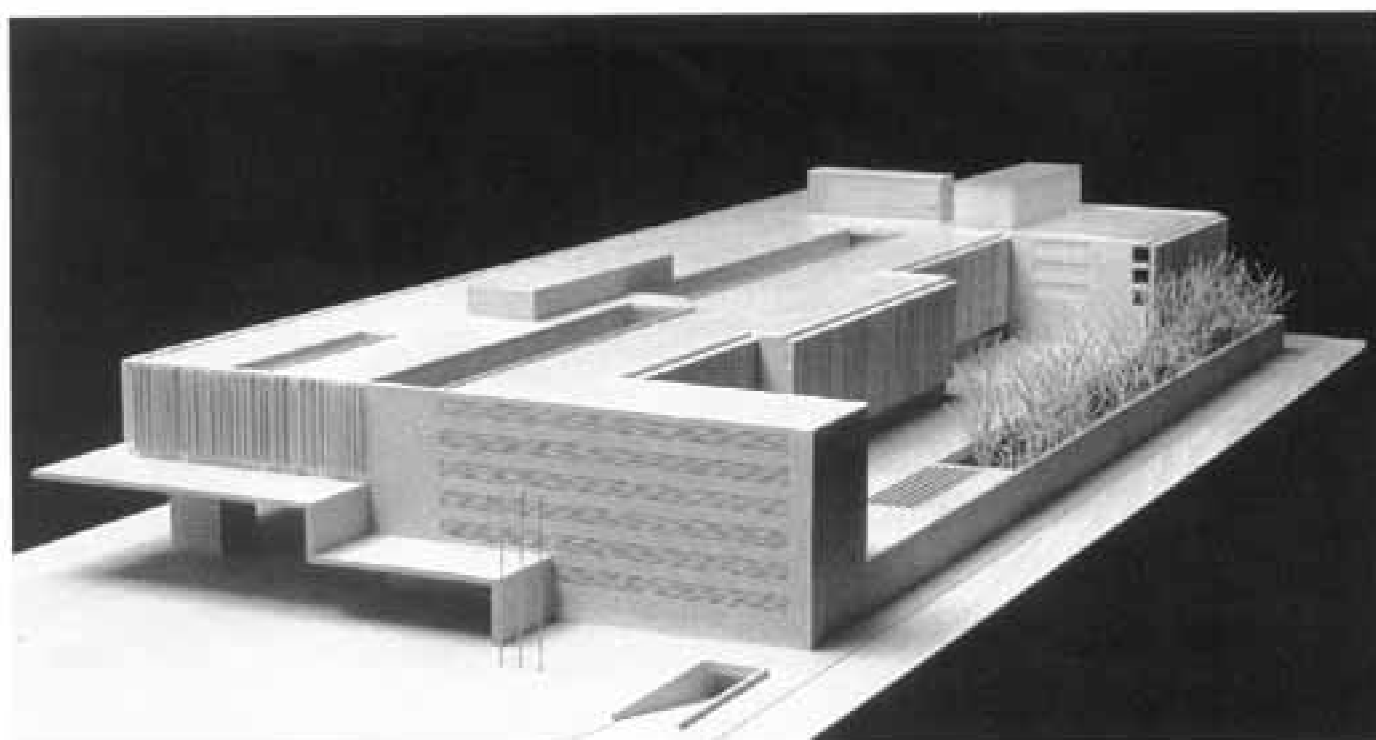
First prize:
Alfredo Batuecas Torrego
Madrid College of Architects

Runners-up:
Carlos Merí Cucart
Valencia College of Architects
Guillermo Vázquez Consuegra
Seville College of Architects

1. Alfredo Batuecas Torrego
2. Carlos Merí Cucart
3. Guillermo Vázquez Consuegra


1

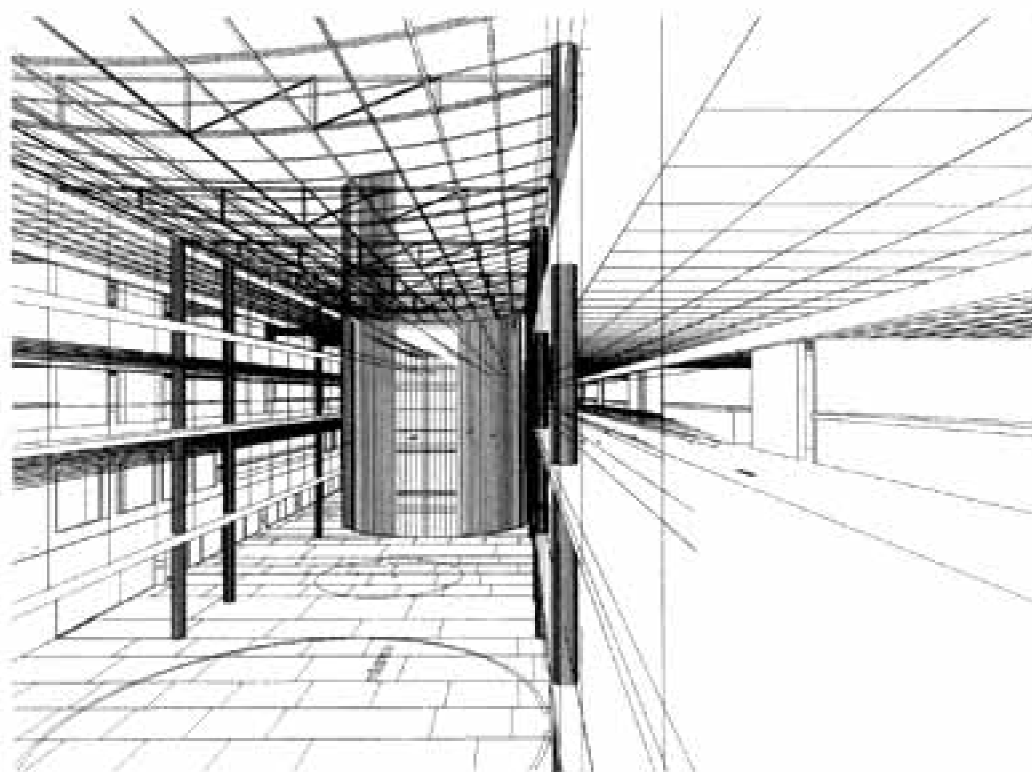

2


3

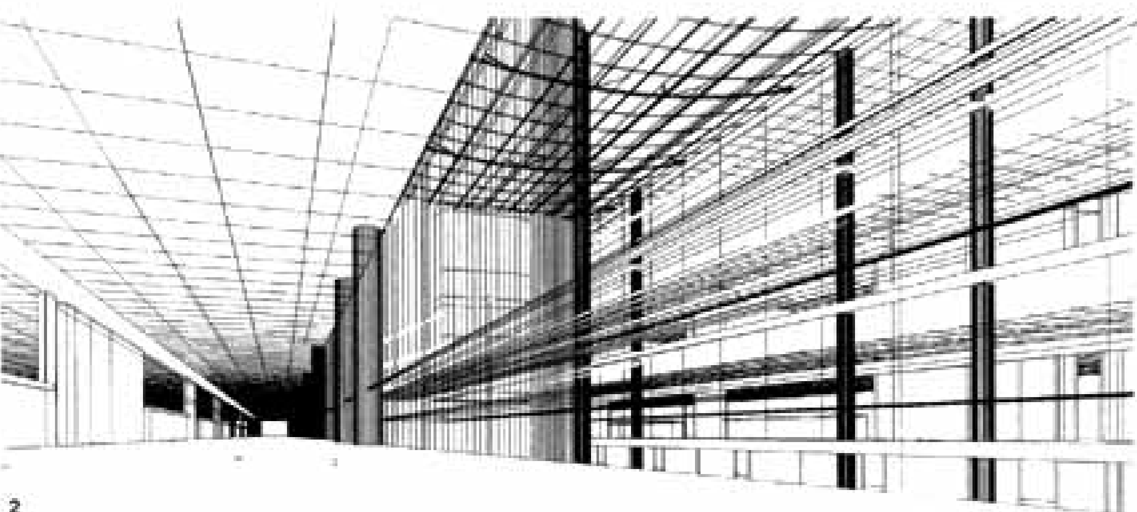
Alfredo Batuecas

Conceptualmente se partió de la idea de un prisma partido por la luz en su eje longitudinal, que conforma una calle del mediterráneo que es la que separa los dos cuerpos que forman el conjunto de 6 y 5 plantas respectivamente, en la que se albergan los espacios de mayor asistencia colectiva. Esto conforma un nuevo espacio que esta a su vez subdividido por 3 núcleos cilíndricos de comunicaciones.
Consta asimismo, de un cuerpo " 24 horas " que es un volumen prismático mas bajo situado en la zona sur y separado del edificio principal por un patio que permite a un tiempo iluminar y ventilar las áreas interiores. En el se alojan todos los servicios administrativos necesarios para el correcto funcionamiento del complejo.
Desde un punto de vista funcional, se han organizado las distintas zonas de la ciudad en base a criterios de seguridad, articulados con el criterio de gradación piramidal decreciente en función del flujo de asistencia previsible de publico, mayor afluencia de ciudadanos en plantas bajas, menores indices presenciales de ciudadanos en plantas altas.

Conceptually, the idea is based on a prism, split by the light along its longitudinal axis to form a Mediterranean street between the two volumes of the complex, on 6 and 5 floors respectively, that house the spaces of greatest public influx. This shapes a new space that, in turn, is subdivided into 3 cylindrical communication nuclei.
There is also a "24 hours" block, a prism-shaped volume located in the southern area that is lower in height and separated from the main building by a courtyard which also provides light and ventilation to the interior areas. This building houses all the administrative services required for the correct functioning of the complex.
From a functional point of view, the various areas of the "City" are organised according to security criteria and are articulated on the criterion of pyramid-shapes of decreasing size according to the expected numbers of the public in each area, with a greater influx on the ground floors and fewer on the upper floors.



1



2

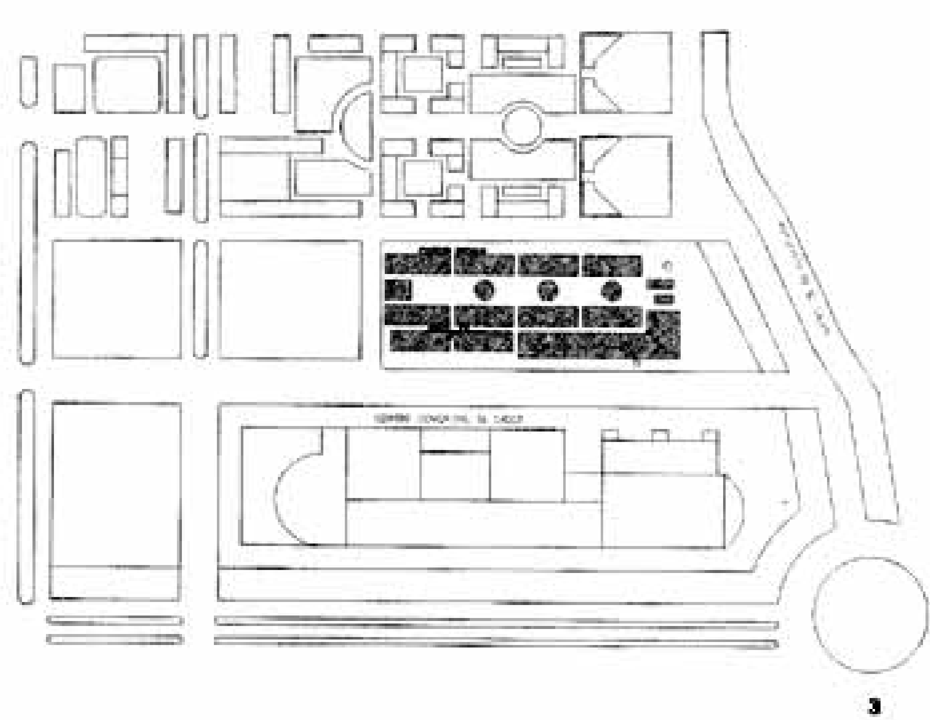
1. **Perspectiva interior**
Interior view

2. **Perspectiva interior**
Interior view

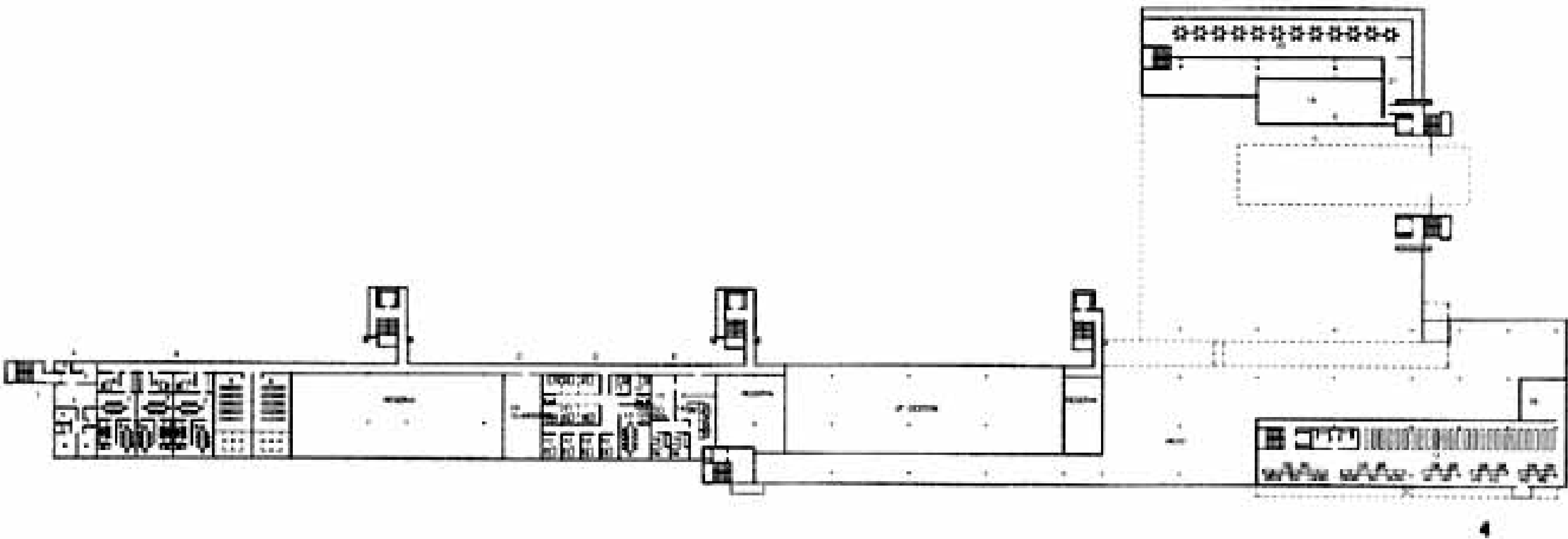
3. **Plano situación**
Location plan

4. **Entreplanta**
Mezzanine

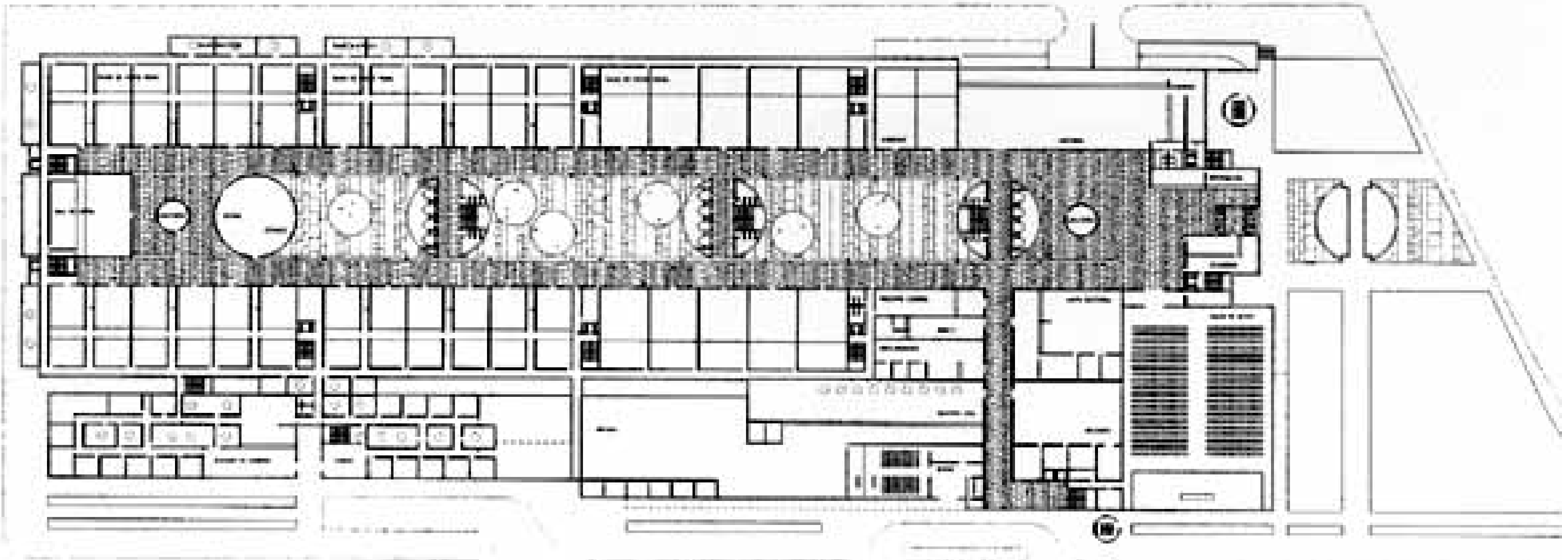
5. **Planta baja**
Ground floor



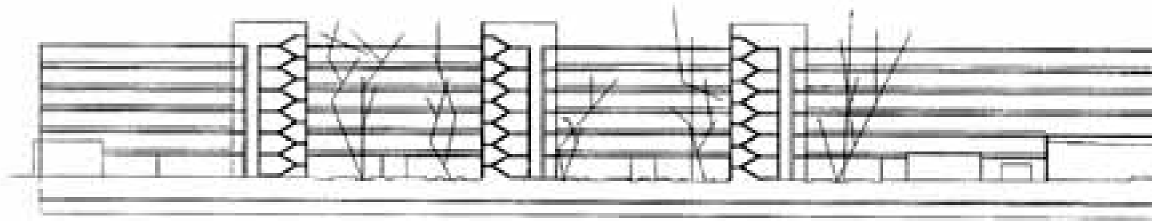
3



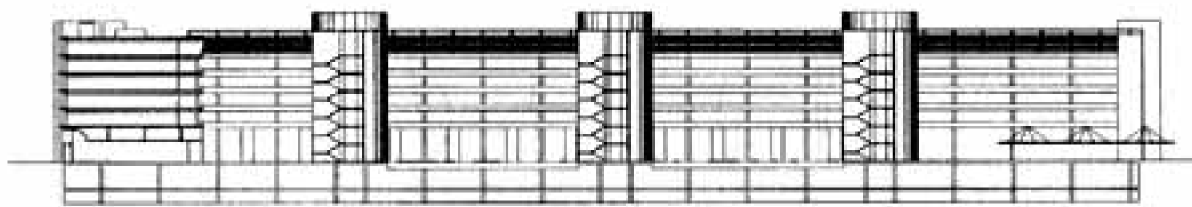
4



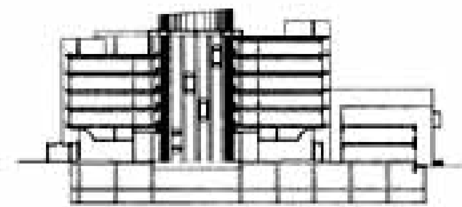
5



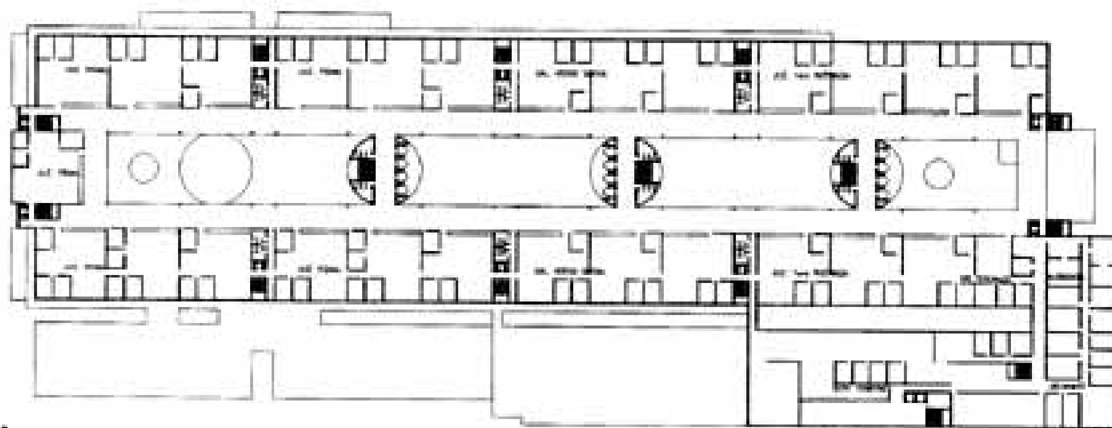
1



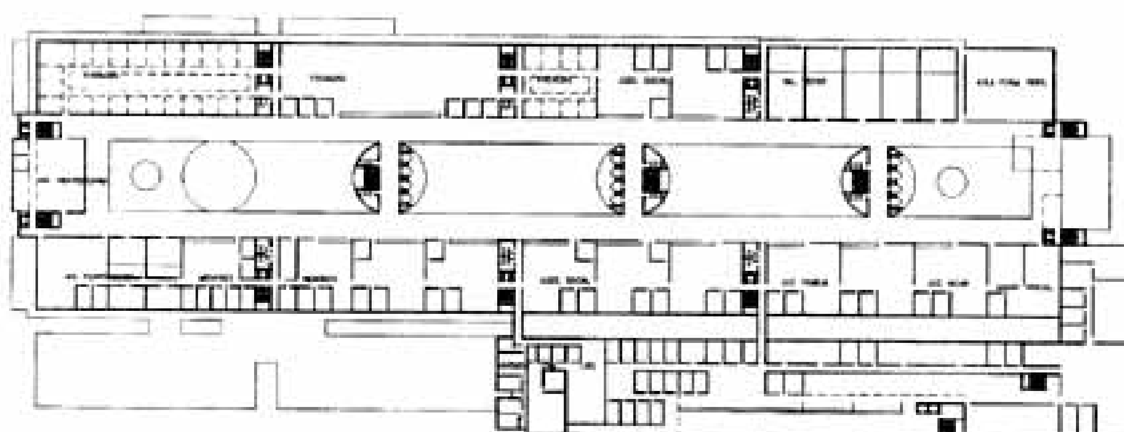
2



3



4



5

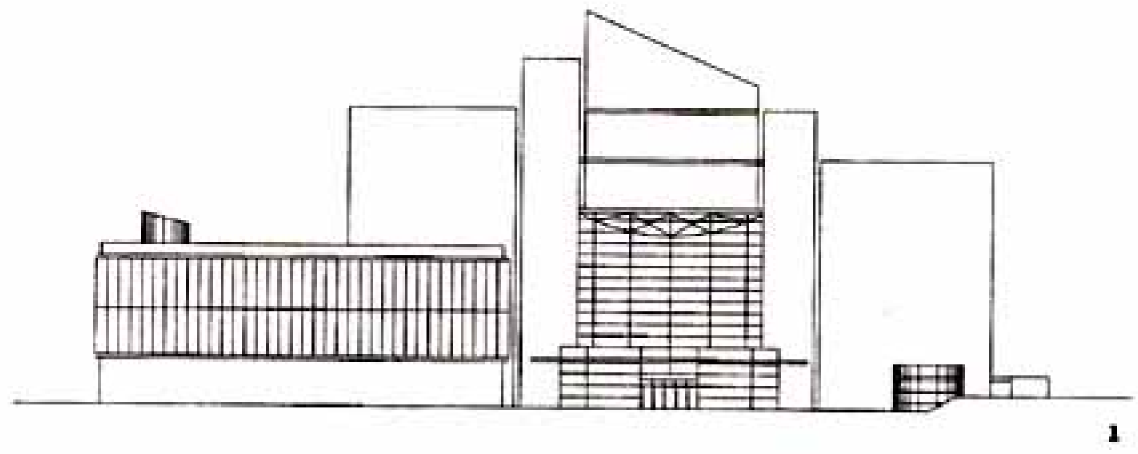
1. Sección longitudinal
Longitudinal section

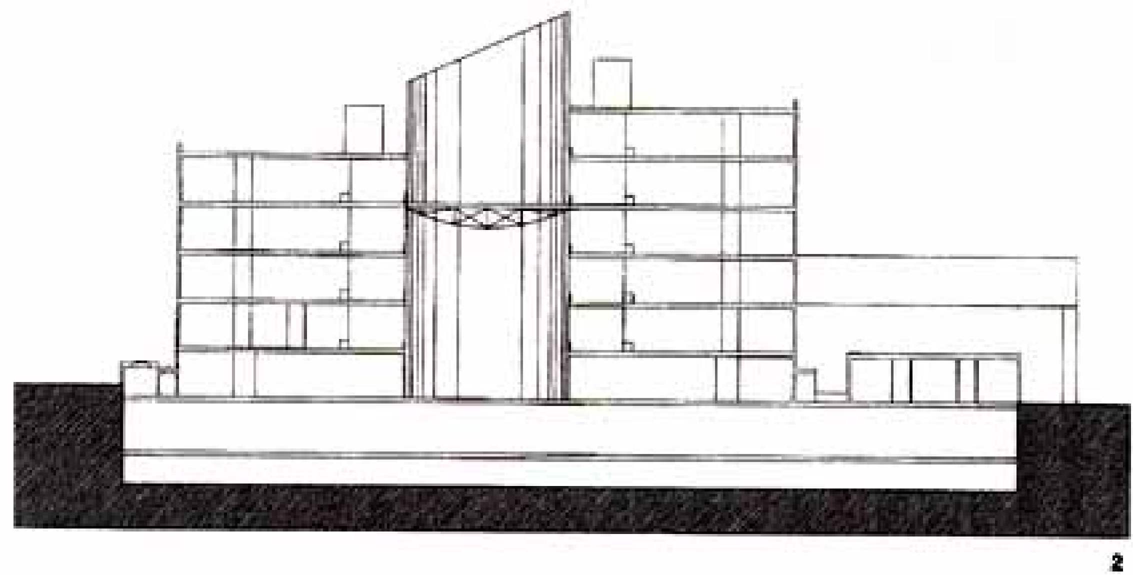
2. Sección longitudinal
Longitudinal section

3. Sección 1-1
1-1 section

4. Planta segunda
Second floor

5. Planta primera
First floor


1


2



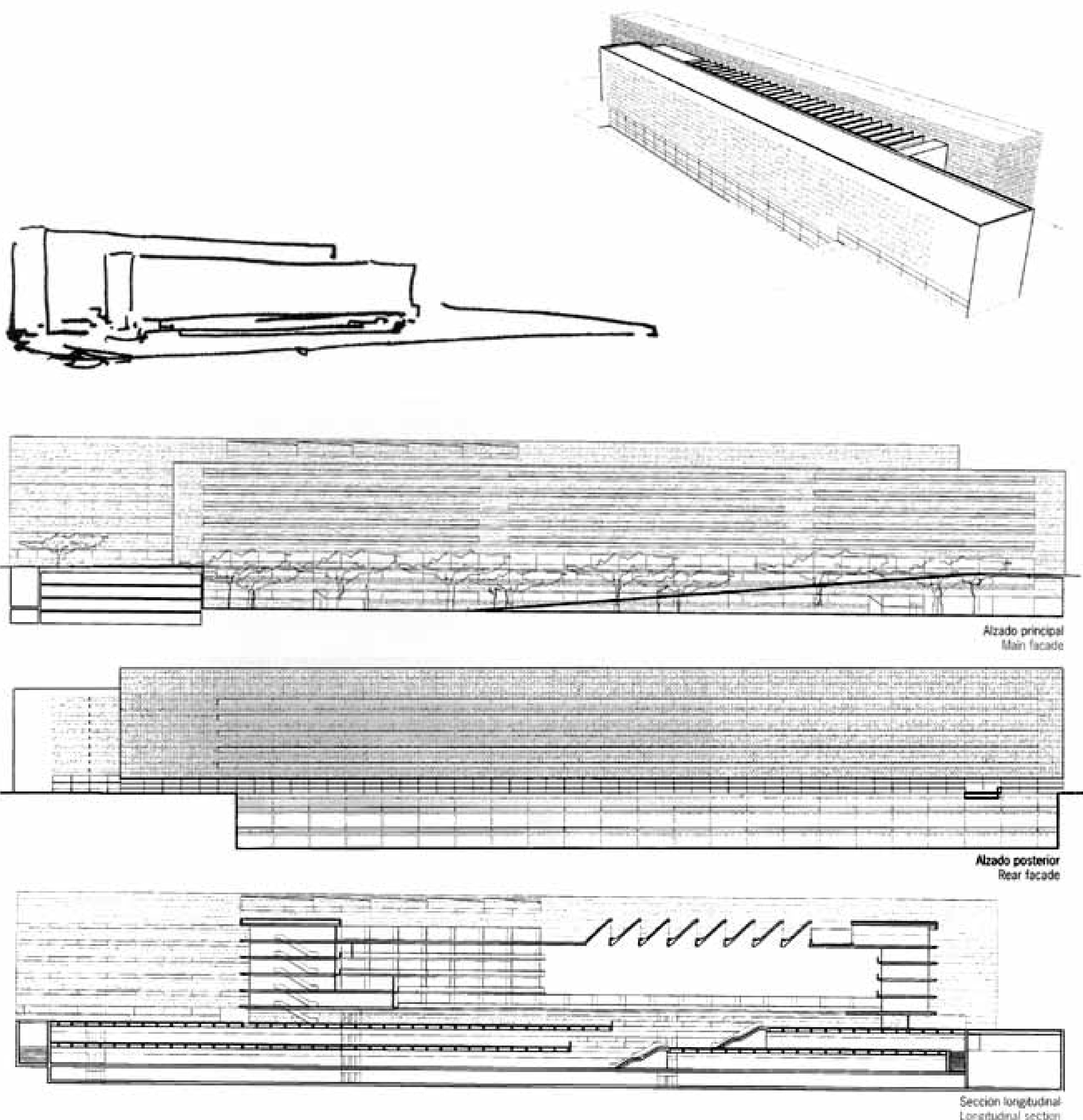
1. Alzado principal
Main facade

2. Sección transversal
Transverse section

Carlos Meri

Se ha reorganizado el programa, comprobando la flexibilidad del orden arquitectónico al permitir relaciones en vertical y en diversas partes del juzgado. Los diversos bloques del programa se organizan por plantas dando origen a esta doble conexión. La primera ha hecho resituar los dos bloques, con un primer orden, en uno de ellos se sitúan todas aquellas secciones que tienen relación con lo penal, situándose en el otro bloque todas aquellas dependencias que se relacionan fundamentalmente con el mundo del derecho mercantil y civil. Se ha buscado una concordancia entre racionalidad constructiva y racionalidad en la función, encontando en estos límites los conceptos de Arquitectura del proyecto.

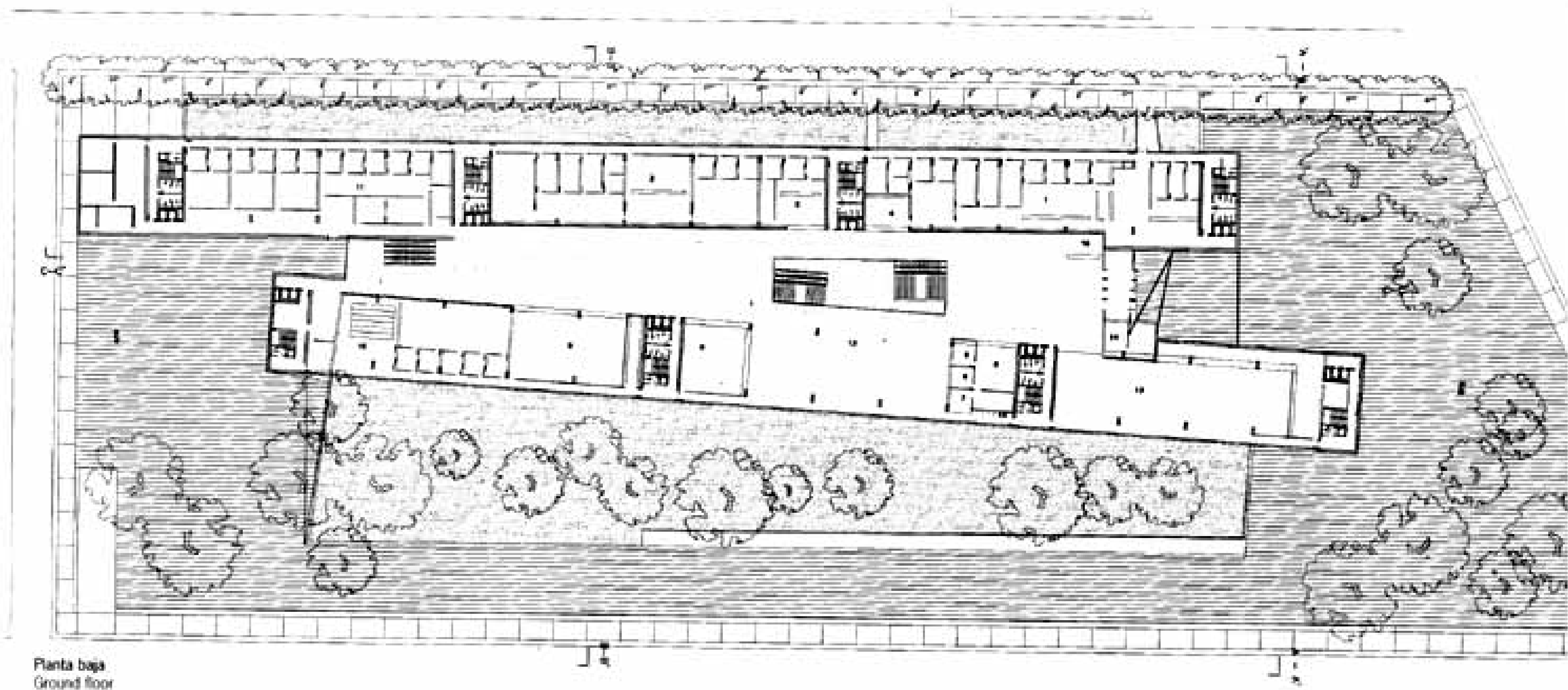
The reorganisation of the brief allows ua to see the flexibility of the architectural order which enables relationships to be established on the vertical plane and between the different courtroom areas The various blocks of the brief are organised on separate floors, giving rise to this double connection. The first connection means that the two blocks are relocated within a first order. One of them houses all the sections related to the criminal courts while the other contains all those that are basically related to business and civil law cases.
The intention is to harmonise rationality of construction and rationality of function: the project's aarchitectural concepts are encountered in these limits.



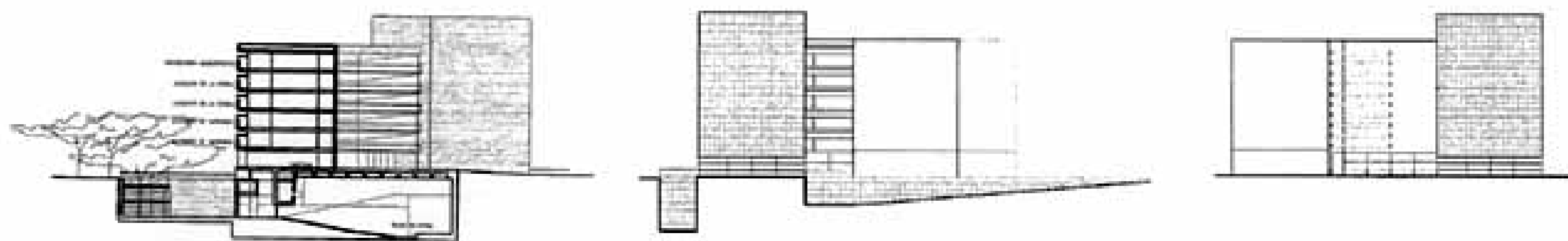
Alzado principal
Main facade

Alzado posterior
Rear facade

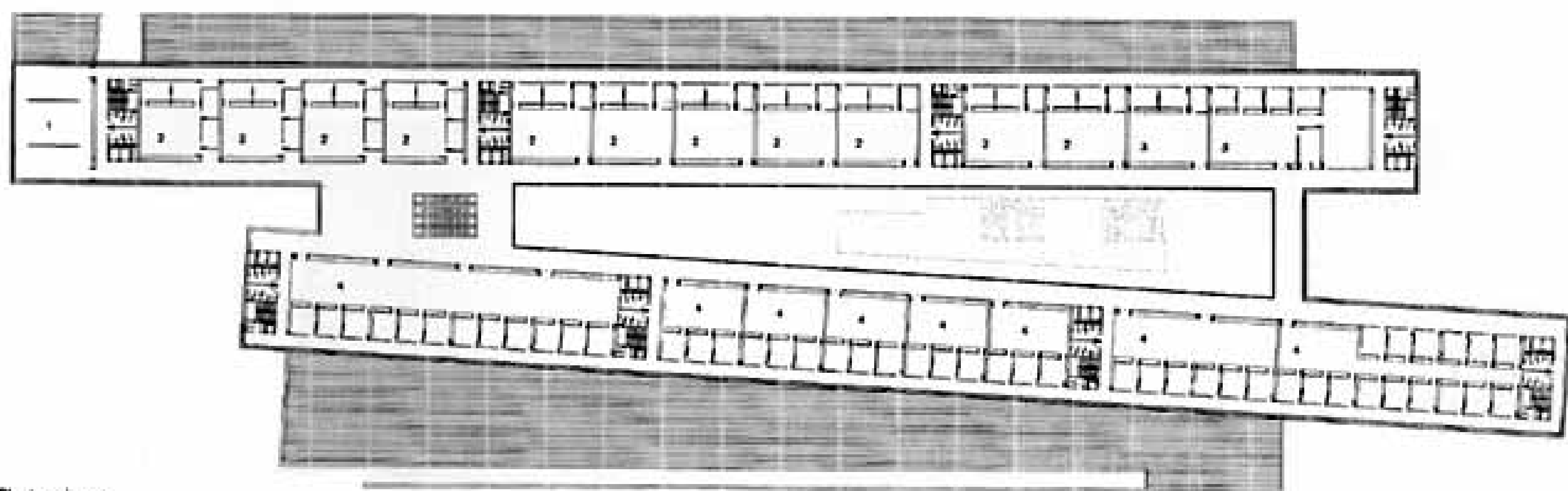
Sección longitudinal
Longitudinal section



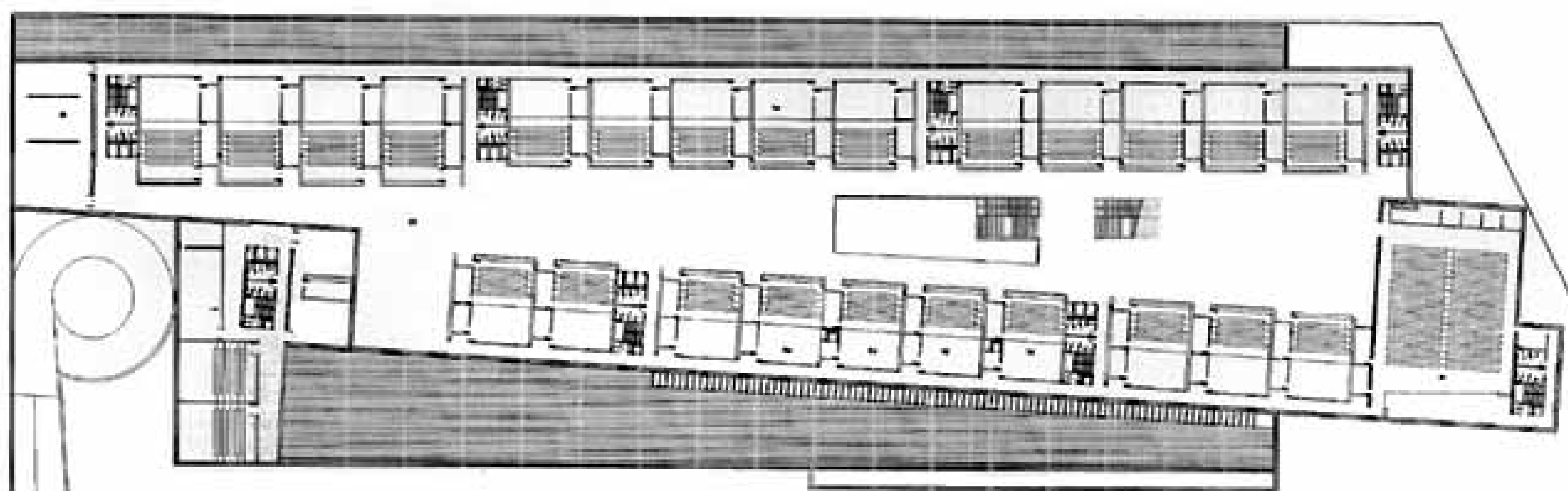
Planta baja
Ground floor



Sección y alzados transversales
Transverse section and facades



Planta primera
First floor



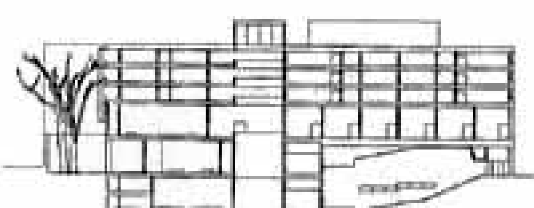
Planta sótano
Basement floor

Guillermo Vázquez Consuegra

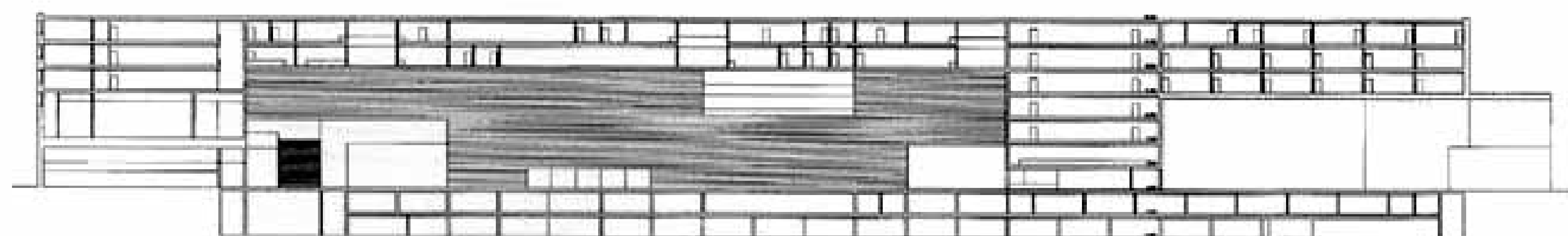
El edificio se alinea con los tres lados ortogonales del solar , retrasandose respecto del borde que asoma a la autopista del Saler , lo que permite la delimitacion de un espacio abierto , de forma trapezoidal , desde el que habra de producirse el acceso al adificio. Un acceso en el que se realiza un vestibulo cubierto que permite entradas individualizadas a los bloques mas significativos. Este espacio exterior cubierto dara acceso al interior del gran vestibulo , salon de pasos perdidos , que con su multiplicidad y diversidad de escalas y dimensiones se configura en el espacio representativo de la Ciudad de la Justicia.

El programa desarrollado se articula en una serie de grandes bloques que apoyados en el sosten de una trama modular modulo – 7,5 m x 7,5 m – se deslizan provocando ensanchamientos , distorsiones y dilataciones , conformando espacios de distinta entidad y naturaleza que permiten satisfacer de forma escrupulosa las exigencias del programa propuesto. Las fachadas se resuelven con abundante utilizacion de elementos que protegeran del soleamiento directo . Las ventanas adoptan una posicion retrasada , protegidas siempre por celosias y parasoles.

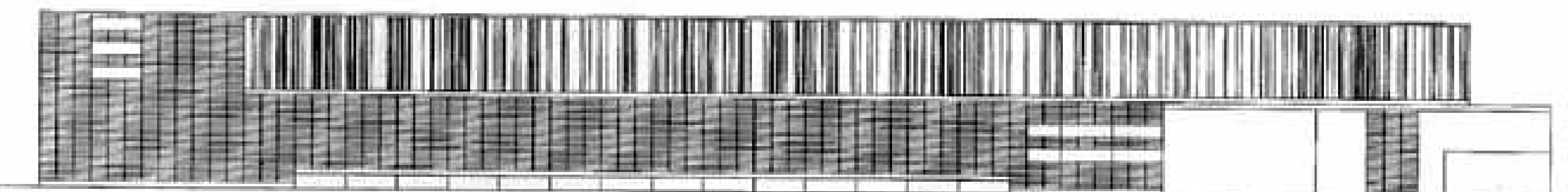
En definitiva se trata de un edificio compacto y robusto que establece una relacion directa y civilizada con su entorno proponiendo en su interior una organización distributiva caracterizada por la abundancia de espacios de diversas escalas y proporciones , espacios que convienen adecuadamente a las caracteristicas funcionales , representativas y simbolicas de esta institucion.



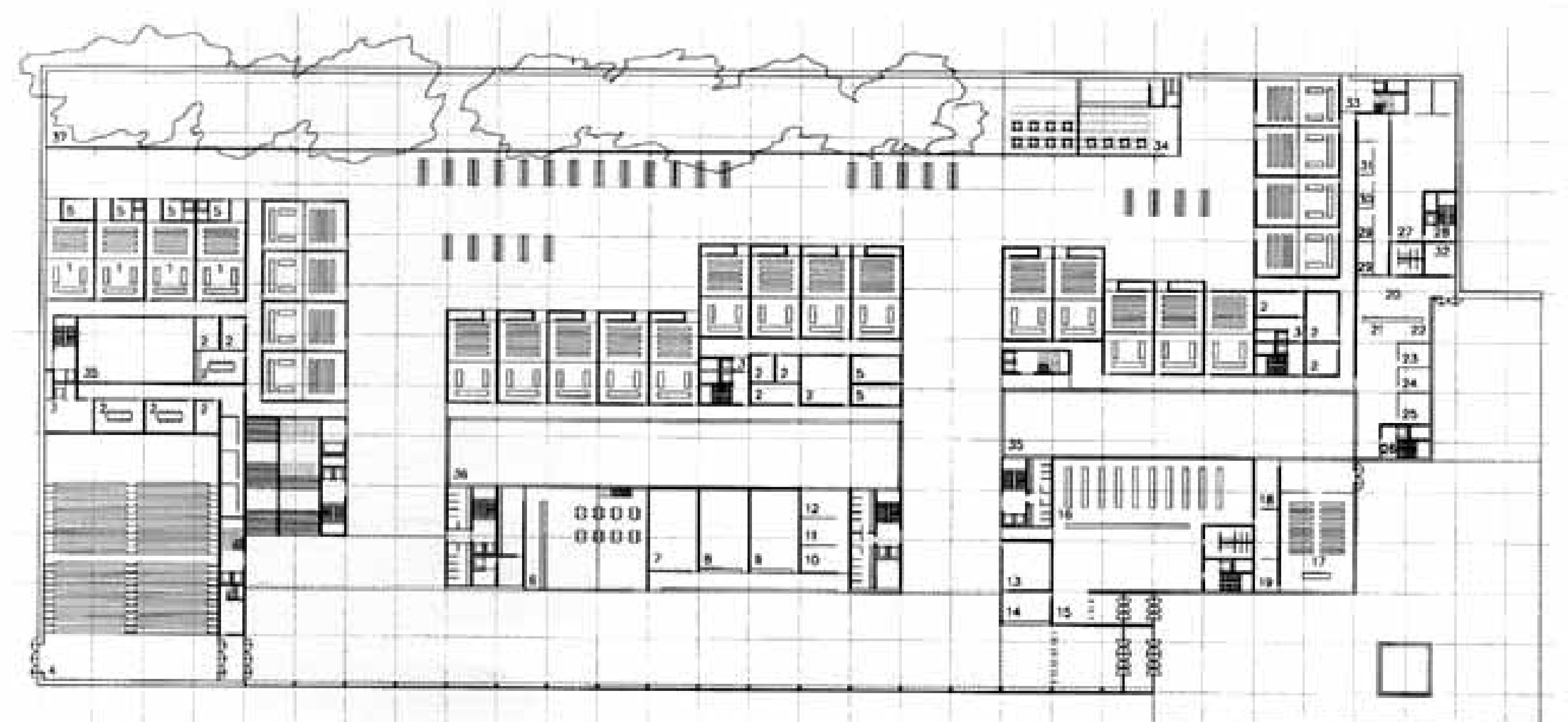
Sección transversal
Transverse section



Sección longitudinal
Longitudinal section

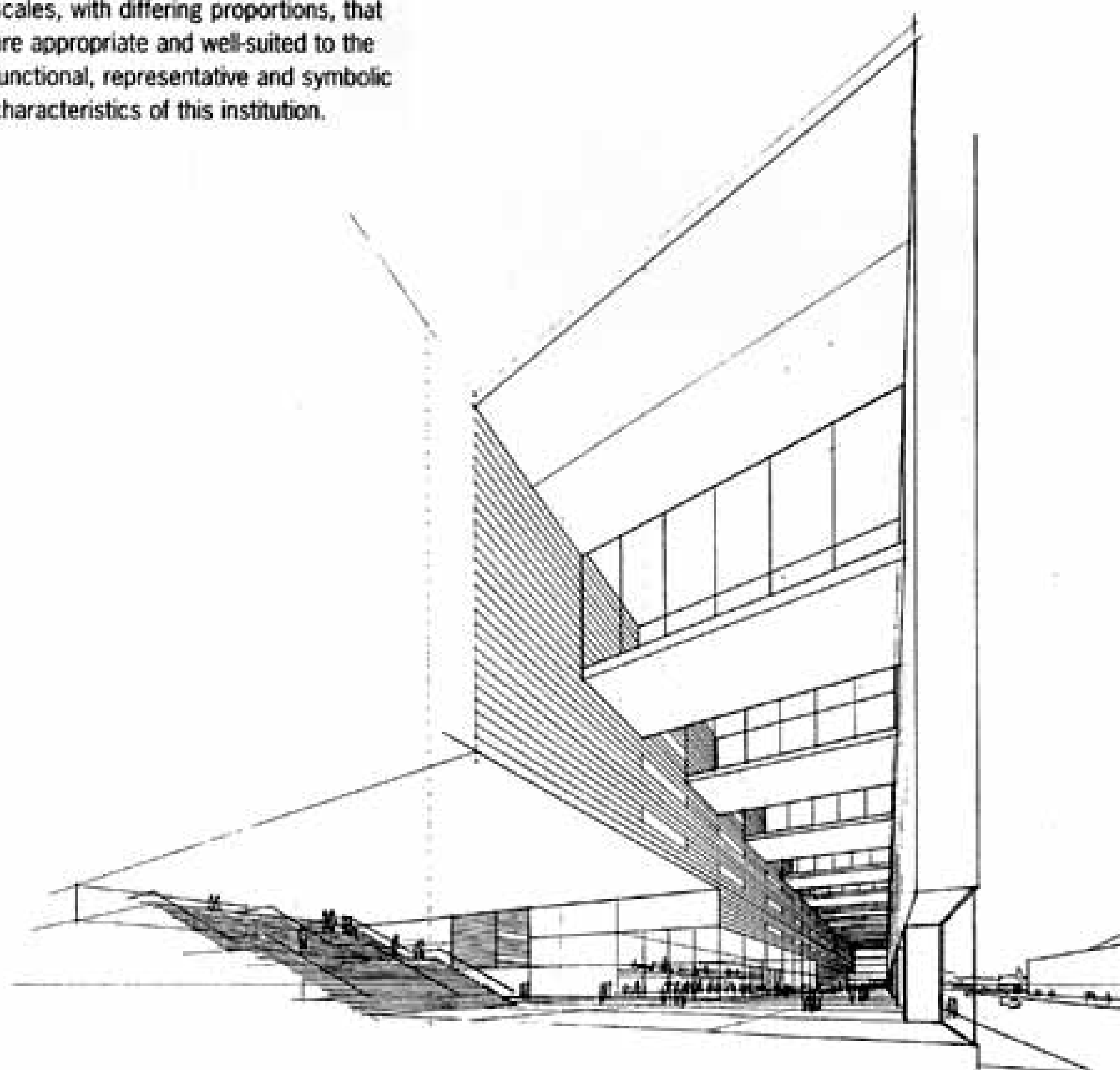


Alzado suroeste
SW Facade

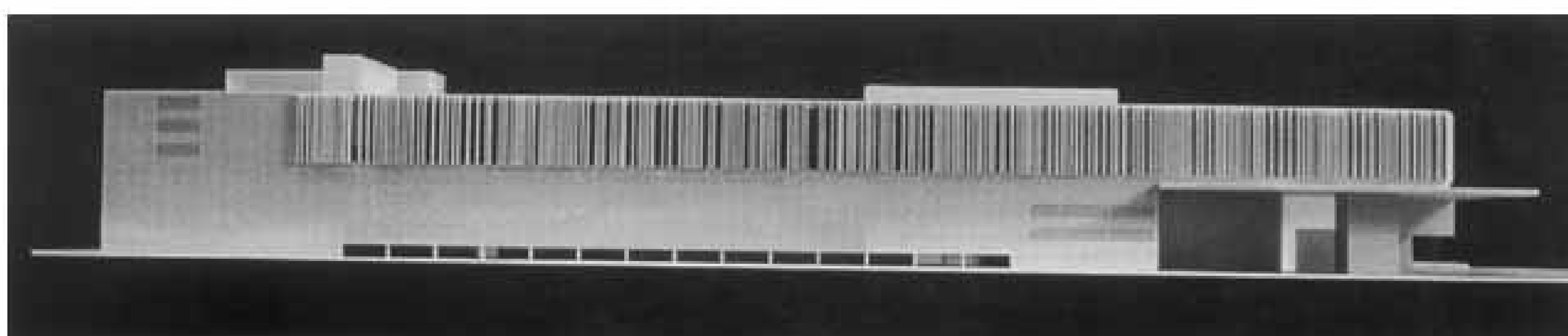


Planta baja
Ground floor

The building is aligned with the three right-angled sides of the site, lying back from the edge which gives onto the Saler motorway in order to mark out a trapezium-shaped open space through which the access to the building is approached. A covered entrance area enables the main blocks to be accessed separately. This external covered space gives way to the interior of a great lobby – a "hall of lost steps". In its multiplicity and diversity of scales and dimensions, this hall is the space that symbolises the "City of Justice".
The brief is developed and articulated as a series of large blocks that are based on the support of a modular grid composed of 7.5 x 7.5 m modules. They glide along through widenings, distortions and dilations, shaping spaces of differing types and sizes that scrupulously carry out the demands of the brief.
The facades use an abundance of elements for protection against direct sunlight. The windows are set back and are all protected by brise-soleils and sunshades.
This is a compact and robust building that establishes a direct and civilised relationship with its surroundings. The proposed organisation of the interior distribution is characterised by the abundance of spaces on different scales, with differing proportions, that are appropriate and well-suited to the functional, representative and symbolic characteristics of this institution.







cajas boîtes boxes kisten

Museo Insel
Once pabellones
Casa para un hombre
Clínica psiquiátrica en Okayama
Estudios de cine Arruga
Ampliación de la Biblioteca de la UPV
Museo Universitario de Alicante
Oficina Municipal de información y turismo en Cullera
Concurso Ciudad de la Justicia en Valencia



2900 pts, IVA incl.